АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ЧТО? КАК? ЗАЧЕМ?

Семинар-встреча
трех кафедр теории литературы

Российский государственный гуманитарный университет
(Москва)
Тверской государственный университет
(Тверь)
Донецкий национальный университет
(Донецк)

Донецк, 27-29 октября 2000 года

М.М.Гиршман. Дорогие коллеги! Разрешите мне открыть наш семинар-встречу и прежде всего приветствовать на этом семинаре наших дорогих гостей – представителей кафедр теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета и кафедры теории литературы Тверского государственного университета, руководителей этих кафедр, которые, я уверен, многим хорошо знакомы и по работам, и потому, что они не первый раз в Донецке: Валерия Игоревича Тюпу и Игоря Владимировича Фоменко, и других наших гостей, представляющих эти кафедры: Самсона Наумовича Бройтмана, Ивана Андреевича Есаулова, Ольгу Олеговну Рогинскую, Наталью Анатольевну Веселову, Александра Геннадьевича Степанова, Нину Александровну Корзину и Вадима Валерьяновича Чупасова. Мы очень рады, что встреча эта, планируемая давно, с помощью руководителей этих кафедр и с помощью той Соросовской программы, которая у них осуществляется, состоялась. Состоится, я надеюсь.

Мартин Бубер сказал, а потом это было повторено многими другими в разных вариантах: «Человек не встречается, он есть встреча». Мне кажется, что этот афоризм может как-то прояснить сопряжение жизненного и профессионального значения того, что у нас сегодня происходит.

Ну а если говорить о довольно близкой поэтической ассоциации, то это, по-видимому, «Я встретил Вас, и все былое В отжившем сердце ожило. Я вспомнил время золотое, И сердцу стало так тепло». Нам действительно есть что вспомнить, если иметь в виду, в том числе, и творческие связи наших кафедр и представляющих их литературоведов.

Но, с другой стороны, осознавая разницу между «помнить» и «вспомнить», я думаю, что все работающие на наших кафедрах стараются именно помнить, то есть сохранять и развивать эти творческие связи, учитывая, что с «золотым временем», так сказать, дела обстоят трудно, легких времен вообще, по-видимому, не бывает, но, с другой стороны, в любые времена возможны нечаянные радости, подобные сегодняшней встрече.

Ее тема представляет собою одну из самых общих и вместе с тем по-разному понимаемых и исполняемых ветвей нашей литературоведческой деятельности, и я очень хотел бы надеяться, что предстоящее обсуждение и дискуссия будут плодотворными и подтвердят еще один афоризм, утверждающий, что «встреча – это смыслообразующий процесс»…

Первое заседание:
ЧТО МЫ АНАЛИЗИРУЕМ?

Председатель – И.В.Фоменко

И.В.Фоменко. Во-первых, мы благодарны вам за то, что мы здесь. А во-вторых, я хочу поздравить – не гостей, а хозяев – с тем, что у вас есть такая кафедра. Долгие годы для многих из нас эта кафедра была единственной в Союзе отдушиной, где можно было что-то всерьез обсудить, где можно было о чем-то всерьез поговорить, куда можно было приехать, зная, что тебя поймут. Не похвалят – поймут. Это гораздо важнее, чем похвалят. Потому и на этот семинар я приехал с докладом, в котором больше вопросов, чем ответов, чтобы действительно обсудить проблемы, которые, как мне кажется, интересны и важны для всех и всегда.

Для того, чтобы огласить идею семинара и основные принципы работы, я с удовольствием предоставлю слово А.А.Кораблеву.

А.А.Кораблев. Идея семинара, думаю, должна сама собой проясниться в процессе ее самоосуществления. А сейчас, в самом начале этого процесса, чтобы как-то отразить его структурность и предопределить, а вернее сказать, предугадать его драматургию, я ограничусь тремя эпиграфами, взятыми из трех разных литературных эпох: Золотой, Серебряной и нынешней.

Первый эпиграф: стихотворение Пушкина «Три ключа»:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ – холодный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

Второй эпиграф: из статьи Блока «Три вопроса» (1908):

«Знаменательно, что передовые художники в наши дни уже не удовлетворяются вопросами «как» и «что». Сожжены какие-то твердыни классицизма и романтизма, и за вопросами о форме и содержании – с тупой болью и последним отчаянием –

вырастает «проклятый» вопрос, посещающий людей в черные дни: «к чему?», «зачем?»

И третий эпиграф: из разговора в донецком казино «Третий Рим»:

- Короче, забили они, значит, стрелку, без базара. Наехала московская братва, тверская, ну и наша, чисто донецкая. Авторитеты их, само собой, в натуре, без понтов. Разобрались конкретно, по понятиям. *(Смех, аплодисменты.)*

И.В.Фоменко. Теперь под знаменем трех эпиграфов, мы переходим к работе.

В.И.ТЮПА (Москва):
«…нечто равнопротяженное тексту…»

Я еще не произносил свое «спасибо» от имени своей кафедры. Оно – огромно и не уступает нашим коллегам из Тверского университета. Мы чрезвычайно благодарны хозяевам за то, что удалось организовать такое мероприятие. Оно, по-моему, обречено на то, чтобы оказаться успешным – в большей или меньшей мере. Ну а теперь, переходя сразу к сути дела…

Первый вопрос, который Блока уже не интересовал, а нас все еще интересует: ЧТО? Что является предметом анализа литературного произведения? Я исхожу из того, что литературное произведение нам дано дважды, двояко: как объективная данность и как субъективная данность эстетического переживания, художественного впечатления и т.д. Второе, на мой взгляд, предметом литературоведческого анализа не является, не может являться, тут скорее психологии место. Но первое – объективная данность текста – должно быть предметом литературоведческого анализа все-таки так, чтобы не потерять и второго. И здесь я исхожу из формулы Бахтина, она мне представляется оптимальной: текст как совокупность факторов художественного впечатления. И вот самый общий мой ответ на вопрос, что является предметом литературоведческого анализа: текст как совокупность факторов художественного впечатления. То есть не просто текст, не все подряд и т.д.

<…>

Чтобы немножко прояснить, я напомню замечательную, особенно для своего времени, книгу Ю.М.Лотмана «Анализ поэтического текста», где при анализе лермонтовского стихотворения Лотман обращает внимание на то, что четные и нечетные строки – разной длины, а число слогов – одинаково, значит, все дело в различии согласных, но найти какие-то повторяющиеся группы согласных, значимые, не удается, тогда он идет глубже и находит, что в длинных строчках больше взрывных согласных, чем в коротких. То есть находится упорядоченность на уровне одного из дифференциальных признаков: взрывность/невзрывность. Вот я считаю, что здесь Юрий Михайлович опустился ниже порога читательского восприятия. Потому что это уже

фактором читательского восприятия не является. Дифференциальный признак фонемы, а не целиком фонема…

Дальше. На мой взгляд, далеко не все, что я могу сказать про текст даже и как совокупный фактор художественного впечатления, является анализом. Есть наблюдения, комментарии, разные обобщающие суждения и т.д. не только не по поводу моих субъективных впечатлений, но и по поводу самого текста – как совокупности факторов художественного восприятия. И здесь я хочу привлечь второй авторитет – Александра Павловича Скафтымова, который очень интересовался вопросами анализа художественного текста, когда это еще так и не называлось, и он это называл: теоретическое рассмотрение в истории литературы. Он сформулировал, еще в начале 20-х годов, такие ограничения: чтобы анализ литературоведческий оставался литературоведческим анализом, его предмет (т.е. ЧТО) должен быть не больше и не меньше текста. Очень простое требование, но, на мой взгляд, крайне существенное. До тех пор, пока я для анализа беру только какие-то фрагменты текста (т.е. предмет моего анализа меньше всего текста) – здесь возможны всяческие спекуляции. В чеховской «Даме с собачкой» Гуров сидит в Ореанде, на берегу моря, и размышляет о том, как все, в сущности, прекрасно в мире, кроме того, что мы сами, люди, делаем, когда забываем о высших целях бытия. И не раз приходилось слышать, как говорили: Чехов учил не забывать о высших целях бытия. Между тем, это открывается Гурову как раз в ситуации, так сказать, недолжного существования (там он довольный, удовлетворенный, мечтательный – после соблазнения Анны Сергеевны), а когда Гуров представляется Чеховым другим, преобразившимся, по-настоящему полюбившим эту женщину, тогда ему приходит в голову не то, что было сформулировано в Ореанде (что все держится на тайне природы; природы, равнодушной к жизни и смерти каждого из нас), а там ему приходит в голову, что все держится на личной тайне, и, вырвав цитату, пантеистическую, тех рассуждений Гурова, можно предельно извратить смысл рассказа…

<…>

Ну а если предмет анализа больше текста (всякие черновые варианты, наброски, заметки) – все это, конечно, для историка литературы очень важно, но на стадии анализа все это должно быть отброшено. Предмет анализа – только текст как он выпущен автором.

Таким образом, предмет литературоведческого анализа – это нечто равнопротяженное тексту.

И.Логвинова *(студентка)*. Вы говорите об объективной и субъективной данности художественного текста. А как это можно применить к анализу цветообозначений в поэзии Ахматовой?

В.И.Тюпа. *(Пауза)*. Не знаю. Затрудняюсь ответить, потому что не совсем понял смысл вопроса. Но все равно отвечать нужно – скажу так… Когда я читаю стихотворения Ахматовой, то я чувствую что это, на мой взгляд, не анализ. Анализ будет тогда, когда я выявлю те цветовые характеристики, которые в этом тексте есть, и выявлю их соотнесенность. Этот цвет какому цвету противостоит или согласуется с ним, с чем связан и т.д. Рассмотрю

цветовые обозначения как часть того уровня, который я назвал фокализацией. Как цвет участвует в организации текстом видения картины мира.

Л.А.Мироненко. Как преподаватель, я знаю, что студенты очень часто начинают с наивного отождествления прочитанного и жизни… Как мне убедить студентку, что Отелло и Дездемона – и офицер, подравшийся со своей женой сегодня на лестничной площадке, - это не одно и то же?

В.И.Тюпа. *(Пауза, вздох.)* Затрудняюсь ответить. *(Пауза.)* Затрудняюсь ответить, не покидая плоскость вопроса об анализе художественного текста. Если бы все-таки меня вот так прямо в лоб об этом спросили, то, не знаю, я, может быть, например, - первое, что мне сейчас в голову пришло, - напомнил бы, что Толстой почему-то знает, что Наполеон думал, когда ожидал ключи от Москвы. А кто ж может знать? Это не тот Наполеон, который был на самом деле. Это Наполеон, которого Толстой создал, пусть и на основе реального прототипа. И до тех пор, пока я занимаюсь литературоведческим анализом, изучением литературы, мне дан только текст, а за ним – та вымышленная художественная реальность…

И.А.Попова-Бондаренко. Сначала у меня был такой вопрос: что же тогда есть текст? Но вот эта вся стройная система – скелета, мышц, костной ткани – меня убедила: очень органично и очень красиво, безусловно. Тогда меня интересуют более тонкие материи: давайте обратимся к физиологии этого существа и к каким-то нервным импульсам. Мне кажется, что дифференциальные признаки имеют право на жизнь, хотя бы потому, что это существо – дышит. А оно дышит, как слышит, и… подчиняется определенному закону естества. Это, во-первых. И второй вопрос: как быть с нервными импульсами – между, например, голосами и фокализацией?

В.И.Тюпа. Два момента. Первый: я абсолютно не буду спорить насчет дифференциальных признаков фонем. Может быть, в этом конкретном случае я прав или не прав. Главное – на мой взгляд, то, что у Лотмана (в том анализе) – это было констатировано и оставлено. А тогда, на мой взгляд, ему в анализе этого художественного целого нечего делать. Вот если бы он мне показал, что вот такой мотив в лирическом стихотворении или такой голос такого персонажа и т.д. озвучен взрывными, а такой – не взрывными, мне деваться некуда. Тогда это участвует в том художественном впечатлении, где противопоставлены эти голоса и т.д. Я всегда имею в виду, что это будет показано как органичный момент в организации художественного целого. Например, количество слогов, место первого ударного слога, место последнего ударного слога в ритмическом ряду… – на чей-то взгляд, может быть, совершеннейшая чепуха, но, я уже не буду пересказывать (эта работа как раз в донецком сборнике опубликована), когда мне, к удивлению, удалось обнаружить, что у Лермонтова в «Фаталисте» - это чрезвычайно значимо! – что то, что находится на грубых, более наблюдаемых слоях, оно все есть и работает на уровне ритма, ритма прозы, который он не мог сознанием отследить никак, то для меня это был самый главный аргумент.

Если я сомневаюсь, насколько художественно это произведение и анализ ритма мне не даст ничего интересного, то я укрепляюсь во мнении, что оно не

стоит того. Вот эти глубинные слои очень, на мой взгляд… самые значимые. А вот эти внешние слои в анализе, конечно же, я думаю, могут быть соотнесены и достаточно прозрачны. Если я понял ваш вопрос.

Да, противостояние голосов я выявлю по соотношению лексики (по выбору слов в речи одного и другого персонажа), по синтаксису (выбору синтаксических конструкций), но вдруг при этом может открыться, и так сплошь и рядом бывает, что когда речь построена по закону этого голоса, то картина мира предстает другой, чем когда она построена в ином голосе.

О.А.Кравченко. В вашей статье, которую вы назвали, говорится о внешнем произведении… Сейчас вы говорите о тексте. Бахтин же говорит о композиции как совокупности факторов впечатления…

В.И.Тюпа. Понял. Ну, при всем моем глубочайшем уважении к М.М.Бахтину, мне кажется непродуктивным отождествлять термин «композиция» со всем устройством внешнего произведения. Я понимаю, что для него композиционная форма – это все факторы художественного впечатления. Поэтому «композиция» я говорю в узком смысле слова. А то, что Бахтин называл «внешним произведением», я называю «текстом».

О.А.Кравченко. Но ведь Бахтин говорил о телеологической направленности композиции. Вы же говорите: то, на что направлено произведение, не является предметом эстетического анализа.

В.И.Тюпа. Нет. Так бы я не хотел сказать. На мой взгляд, в конечном счете я могу, должен выявить при анализе художественного текста тот принцип, по которому человеческое «я» существует в этом художественном мире. Попросту это называется концепцией человеческой личности. Но попросту мне не очень нравится, потому что концепцию личности можно вычитать из записной книжки, и она может быть неадекватной художественной реальности.

Телеологичность для меня заключается в том, что если я на всех уровнях ищу некий закон присутствия «я» в мире, который является, на мой взгляд, средоточием художественного содержания. А всякие темы, проблемы и т.д. – это уже приклеивается к этому самому мифу о присутствии человеческого «я» в мире.

А.А.Кораблев. Можно ли сказать, что вы различаете две аналитические перспективы: одну горизонтальную – равнопротяженность текста, и другую – вертикальную – разноуровневость?

В.И.Тюпа. Спасибо. Да, именно так. Чтобы все это было анализом, претендующим на доказательность и т.д., я должен рассмотреть эти факторы на протяжении всего текста. Но самое главное, на мой взгляд, это найти вот тот общий знаменатель, который их все пронизывает. Вот это и будет истинным содержанием.

Э.М.Свенцицкая. По поводу того, что говорила Ирина Анатольевна [Попова-Бондаренко], только я несколько заострю вопрос: текст как совокупность факторов художественного впечатления – а что является критерием выделения этих факторов?

В.И.Тюпа. Ну, для меня это сформулируется таким образом: художественное впечатление – это возникновение, актуализация в сознании читателя эстетического объекта (бахтинского), который, как Бахтин говорит, и не в сознании, и не в тексте, а тем не менее он является реальностью и т.д. Т.е. все то, что участвует в актуализации для воспринимающего сознания эстетического объекта… Поэтому те же самые взрывные фонемы меня там не устроили, хотя в том анализе Лотмана есть замечательные характеристики действительно романтической концепции личности. А это просто, на мой взгляд, было такой «прибавкой».

Э.М.Свенцицкая. Можно ли сказать, что критерии все-таки подсказывает сам текст, или это то, что ему не свойственно?

В.И.Тюпа. Я думаю, что все-таки прежде всего сам текст. Ну, я не знаю, насколько удовлетворит то, что сейчас напомню, из чего я исхожу, но я привык исходить из такого феноменологического взгляда на произведение искусства, и вслед за Ингарденом, Гартманом и многими другими полагаю, что произведение искусства – это тот предел, к которому устремляются творческие акты художника и рецептивные акты воспринимающего. Т.е., конечно, я это должен искать в тексте, а где ж еще? Но и в себе – в том смысле, что я тоже явление. Не спрашивай, о ком написано литературное произведение – оно написано о тебе. Найти конвергенцию этой субъективной и объективной данности.

Э.Г.Шестакова. Не могли бы вы, хотя бы в общих словах, обозначить, что такое миф?

В.И.Тюпа. Ну, про миф как же коротко скажешь… Давайте я удовлетворюсь отсылкой на Лотмана – «Происхождение сюжета в типологическом освещении», где он говорит о том, что мифологический текст в конце концов бессобытиен, сводится к соотношению одного субъекта, одного препятствия перед миром и т.д. Когда мы античный миф пересказываем современным языком, то мы это кольцо распрямляем, превращаем в сюжет. Так вот, мне кажется, что в художественном тексте живет и одно, и другое начало. На уровне сюжета действует много персонажей, а на уровне мифотектоники – всегда один человек – Толстой, Достоевский, Лермонтов и т.д. Миф говорит только о человеке вообще, и произведение искусства, в известном смысле слова, тоже.

В.В.Федоров. Можно пояснить разницу между литературным произведением, внешним произведением и текстом? Может ли, если воспользоваться характеристикой Бахтина, эта картинка, которую вы графически изобразили, «покойно и тупо занимать место во внешнем пространстве»?

В.И.Тюпа. Понял. Нет. Покойно и тупо во внешнем пространстве, я думаю, именно эта структура занимать не может. На мой взгляд, есть объективная данность текста, которая является чисто семиотической реальностью. С другой стороны, есть моя читательская субъективная версия этого текста, мое художественное впечатление, мое эстетическое представление. И третий момент: их трансцендентное единство, тот предел,

который я уже цитировал, тот кристалл, в который Пушкин вглядывался, и некоторые фрагменты той реальности так и не различил: пустые строфы оставил. Это то, о чем Марина Цветаева писала: «Мое писание – вслушивание». В конечном счете, произведение для меня – интерсубъективная реальность. А эта моя схема – проекция интерсубъективной реальности. Это текст. В тексте я все это могу найти. Конечно, в той предельной реальности оно не так существует – оно существует *миром*. Художественным миром, вселенной. Это единственное, как я могу тот мир уловить.

В.Б.ЧУПАСОВ (Тверь):
«…проблемное поле отношений драмы и театра…»

Представляя Тверской университет, тверскую кафедру, я, будучи аспирантом, представляю самое молодое ее поколение. И когда я увидел в программе: «Тюпа – Чупасов – Гиршман», то ситуация мне напомнила описанную в «Театральном романе», помните: «На Парнасе было скучно…» Поэтому я, следуя конфуцианским принципам, выдам свой доклад на полтона ниже…

Мне хотелось в своем сообщении рассмотреть феномен «сцена на сцене», который часто называют «театр в театре». Об использовании приема «сцена на сцене» говорят в том случае, когда в драматическом тексте появляется изображение театрального представления или его элементов. Даже подобные дескриптивные определения ставят под вопрос сам объект исследования, помещая его в проблемное поле отношений драмы и театра: в драматическом тексте появляется театральное представление.

Анализируя основные подходы к исследованию «сцены на сцене», можно заключить, что разнятся они, прежде всего, в определении места драмы в том поле неимоверной напряженности, которая создается полюсами литературы и театра. Литературоведы, пугливо озираясь, делают робкие шаги в сторону театроведения, сопровождая этот поистине мучительный процесс попытками удержать объект исследования – литературный текст – в поле зрения, что со стороны театроведов, разумеется, вызывает упреки в непоследовательности…

О.А.Кравченко. Для меня стал неясен предмет вашего исследования: теория литературы, теория драмы или теория коммуникаций?

В.Б.Чупасов. Ну, то, что вы назвали, это, собственно, не предмет, а исследовательская парадигма. А предмет исследования очень прост: сцена на сцене. Вещь достаточно известная, появившаяся еще в Елизаветинской драме, даже немножко раньше, некоторые элементы сцены на сцене я обнаружил у Аристофана… О явлении все говорят, явление хрестоматийно. Другое дело – что это такое?..

Драма как род литературы представляет собой весьма проблемное понятие. А предмет конституируется, собственно, предмет любого исследования, прежде

всего отнесением объекта реальности к той или иной системе. И для меня, например, большой вопрос, относится ли драма к литературе или к театру?..

В.И.Тюпа. Правильно ли я понял, что анализировать литературное произведение – это, в известном смысле, рассматривать его как текст в тексте? В данном случае – в гипертексте, или нет?

В.Б.Чупасов. Да, безусловно. Хотя я этого не проговаривал.

Б.П.Иванюк. Ваш конференциальный по характеру доклад немножко напоминает то, о чем вы говорили: доклад в семинаре. Но я все-таки возвращаюсь к предмету нашего разговора: ЧТО мы анализируем. В связи с этим вопрос ЧТО предполагает разные ответы, когда речь идет о пьесе для чтения (т.е. вербальный вариант спектакля) и пьесе, которая должна быть поставлена на сцене?

Л.А.Мироненко. Я дополню вопрос Бориса Павловича: а если этот прием используется не в драматургии, а в прозе, романтической или реалистической (Гофман, Бальзак…)?

В.Б.Чупасов. По поводу первого вопроса. В чем, собственно, состоял пафос моего доклада (не знаю, насколько удачно мне удалось его оформить)? Мы имеем драматический текст, который ориентирован на театр. В чем состоит эта ориентированность? – об этом говорят чрезвычайно редко. Мне кажется, мой пафос состоял в том, что специфика драмы как вида художественного текста конституируется именно этой ориентированностью.

Ответы зависят от вопросов, а вопрос в данном случае таков: что мы изучаем – драму или театр? Можно, конечно, сказать: это литература. Оговориться где-то, что ориентирована на сценическое воплощение, и все, а дальше – нормально изучать род литературы. Удобно. Другое дело, что слишком много театральности, театра в этом литературном роде для того, чтобы рассматривать это только как литературу.

М.М.Гиршман. В связи с этим можно ли сказать, что ваш материал, который вы рассматриваете как «сцена на сцене», может быть ясным проявителем того, что отношения драмы и театра есть принципиально внутренние отношения того, ЧТО мы анализируем? А «сцена на сцене» демонстрирует, ну, как бы сказать, «на пальцах», что это внутренние отношения единой целостности, а не внешние, разных целых.

В.Б.Чупасов. Да, проблема именно в этом… Трудно лучше сформулировать.

В.А.Соболь. Стала ли предметом вашего исследования интермедия?

В.Б.Чупасов. Нет. Фактически «сцена на сцене» состоит в удвоении системы театральной коммуникации; какой-то фрагмент театра должен для сценического зрителя, для персонажа-зрителя являться художественным вымыслом, театральным представлением. Но нет тех зрителей, которые на сцене наблюдают за интермедией. Интермедии нет для персонажей. Здесь нету подчиненности. Нельзя сказать, что интермедия логически является вымыслом второго порядка, как «сцена на сцене».

А.А.Кораблев. Начиная свое выступление, вы пообещали, что оно будет иметь прямое отношение к теме нашего семинара. Вопрос конкретен и очень

прям: скажите, пожалуйста, какие выводы можно извлечь из вашего выступления, которые бы отвечали на вопрос: ЧТО мы анализируем в произведении?

В.Б.Чупасов. Анализируем мы все-таки литературные тексты… Как мне представляется, исследование этих текстов изначально проблемно, потому что не было дано адекватного ответа на вопрос: что мы анализируем? Драма, как мне представляется, явление пограничное, и в этом смысле, действительно, это вопрос первоочередной.

И.А.Попова-Бондаренко. Можно ли сказать, что театр – это один из старейших методов анализа?

В.Б.Чупасов. *(Пауза)* Анализа чего?

В.И.Тюпа Текста, по-видимому.

В.Б.Чупасов. Можно, в принципе, если Вы смотрите не генетически, а берете сегодняшний срез…

Э.М.Свенцицкая. Что еще, кроме театральности, содержит «сцена на сцене»?

В.Б.Чупасов. Здесь я могу сослаться на Вольфганга Изера, который, анализируя елизаветинскую драму (а именно в эту эпоху появляется, возрождается «сцена на сцене»), говорит о том, что «сцена на сцене» стала одним из важнейших элементов елизаветинской поэтики, наряду с ветвлением действия. Что происходит? Однолинейность моралите разрушается (если брать моралите как некую драму средневековья par excellence, ну, светскую драму)… Можно сказать, что эпоха Возрождения разрушает монотеистическое сознание, т.е. на одном уровне появляются несколько действий, а с другой стороны, происходит умножение действия, т.е. появляются действия разных уровней… Происходит как бы некое обращение, инверсия. Если вспомнить, что в средневековом театре на помосте размещался либо Бог, либо, соответственно, враг рода человеческого, то сейчас на помосте оказывается «сцена на сцене», театр.

Э.Г.Шестакова. Анализируя «сцену на сцене», вы обращаетесь только к европейскому театру?

В.Б.Чупасов. Да, пожалуй. Это все-таки это вопрос компетенции…

Э.Г.Шестакова. Если мы обратимся к театру не европейскому, а театру восточному (японскому…), к театру масок, то это ведь отдельный спектакль, отдельный семантический субъект, отдельный шифр? Это можно анализировать как «сцену на сцене»?

В.Б.Чупасов. *(Пауза).* Мне трудно говорить об удвоении фиктивности в случае маски… Мне кажется, все-таки здесь функции несколько иные… Хотя… если считать одной из основных функций «сцены на сцене» обнажение игровой природы театра, то в этом случае маска, безусловно, родственна «сцене на сцене». Ну и не случайно, кстати, в XX веке очень активно театр занимается восточным театром – от Мейерхольда до Арто.

М.М.ГИРШМАН (Донецк):

«…литературное произведение как бытие-общение…»

Общее название, с которым мы согласились на нашей встрече, позволяет исходить из утверждения о том, что литературное произведение – это, по крайней мере, реально существующий объект – есть нечто такое, что называют произведением, что люди читали и читают, и, хочется надеяться, будут читать, а некоторые еще и специально изучают, анализируют. И сразу же взаимосвязанными в контексте нашей сегодняшней темы оказываются вопросы: ЧТО представляет собой этот объект – литературное произведение в своей сути – и что именно в нем становится предметом научного анализа? А как только начинаешь искать ответы на эти вопросы, единственное число неминуемо превращается во множественное, и вроде бы один и тот же объект трансформируется во множество предметов, получающих разные имена в разных авторских концепциях и направлениях. Я думаю, что мы в этом уже убеждаемся и сейчас, в ходе нашего семинара, но еще больше мы это знаем по опыту чтения: текст, художественный текст, эстетический текст, контекст, интертекст, мир, художественный мир, поэтический мир, художественная целостность, эстетический дискурс, интенциональный предмет, виртуальная реальность – этот перечень, конечно, не является ни строгим, ни тем более исчерпывающим, и с ним в соответствии находится такое же множество имен аналитической деятельности литературоведов, напр., напомню, как Цветан Тодоров выделяет проецирование, комментирование, поэтику, чтение, описание, интерпретацию, и, не пытаясь хоть каким-либо образом эти перечни обсуждать, я только хочу подчеркнуть, что множественному числу «мы» действующих лиц и нашей встречи, и тем более литературоведческого сообщества в целом, соответствует множество обозначений «что» и множество конкретизаций анализируемого. Наше «что» в сегодняшнем опыте, безусловно, предстает принципиально динамичным, в какое-то единственное определение не укладывающимся, часто требующим сопряжения противоположных характеристик и подвижности каждой из них, и, конечно, особенно характерно в этом смысле движение понятия «текст». На Ю.М. Лотмана сегодня уже ссылались, сошлюсь и я, на то, что он пишет в своей последней книге: «Если для раннего этапа структурных исследований краеугольным камнем было представление об отдельном, изолированном, стабильном, самодовлеющем тексте, то сегодня текст мыслится не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции, в понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут и не совпадать по своим объемам». Действительно, не совпадая по своим объемам, являясь самостоятельными целыми, создатель и аудитория в то же время становятся внутренне взаимосвязанными, т.е. соотнесенными не только с текстом как связным знаковым комплексом, но и ***в*** тексте, особенно если это текст художественный. Это, конечно, объясняет чрезвычайную трудность задачи, которую здесь так хорошо сформулировал Валерий Игоревич [Тюпа]: как бы найти что-то такое, что могло бы быть равнопротяженным этому столь динамическому тексту. <…>

Во всяком случае, эстетическая реальность художественного произведения восполняет жизненное существование человека, стремясь преодолевать разрыв между жизнью и смертью и осуществлять невозможную в действительности, но несомненную в поэзии их взаимообращенность друг к другу в единстве бытия. И такая отзывчивость всего разделяемого оказывается тем более значимой и напряженной, чем более несомненно осуществляемой становится эстетическая завершенность разделяемых миров. Общение совершается именно и только на границе – это понятие очень важно для осмысления того, что мы анализируем. <…>

Событие смыслообразующего общения действительности и сознания осуществляется в художественном слове, которое воплощает эстетическую реальность общения всего со всем и впервые называет то, что до этого имени не имело. <…>

Единство, разделение и общение, противостоящее и разрывам, и отождествляющему слиянию, и аморфным смешениям, - это важные проблемные характеристики в нашем «что», связывающие и предмет, и суть аналитической деятельности. В различных ее концепциях и направлениях по-разному прочерчиваются некоторый общий рубеж, требующий разделения, но без разрывов, объединения, но без смешения. <…>

Мы анализируем и интерпретируем литературное произведение как бытие-общение, осуществляемое в художественном тексте, но к тексту не сводимое. <…>

И.Логвинова *(студентка)*. Вы говорили о внутренних связях поэта и текста. А вот скажите: как обнаруживаются внутренние связи поэта с текстом в поэзии? И можно ли анализировать идиостиль поэта с этой точки зрения?

М.М.Гиршман. Кратко говоря, в данном случае ответ В.Н.Топорова («У текста и поэта одна мера и одна парадигма – поэтика») мне кажется абсолютно точным. Связи поэта и текста обнаруживаются в поэтике, и поэтика в этом смысле – это необходимая и незаменимая сфера нашего анализа, именно понимаемого таким образом, как конкретизация внутренних связей и отношений.

В предшествующем выступлении, по поводу которого А.А.Кораблев спрашивал, что вы сказали определенного о том, что мы анализируем, - мне кажется, очень определенно было сказано: мы анализируем драматическое произведение, драматический текст, в котором центральным оказывается внутреннее отношение драмы и сцены. Если мы хотим анализировать наше ЧТО, то мы не можем превращать отношение во внешнее и решать, то ли драма для сцены, то ли сцена для драмы, а мы должны именно постоянно быть озабоченными, чтобы это отношение драмы и сцены было отношением внутренним. Я думаю, что есть работы, в том числе и исполненные в Донецке, показывающие как раз эти внутренние отношения (я имею в виду то, что писал Владимир Викторович [Федоров] о драме), и в этом отношении это путь к анализу поэтики драмы.

А что касается идиостиля, то это вопрос, на который я бы ответил с осторожностью, - ведь каждое слово входит в определенный исследовательский контекст, и понятие идиостиль – это, по-моему, очень актуальное понятие лингвистической поэтики. Я знаю работы по идиостилю, наиболее для меня значимые и авторитетные, которые принадлежат Виктору Петровичу Григорьеву. В его русле, безусловно, можно анализировать определенным образом идиостиль. Но то, что он анализирует, по-моему, отличается от того, что мы сегодня обсуждаем.

И.А.Есаулов. Вопрос: что мы должны делать? Мы должны вносить крупицы смысла в этот мир, который анализируется? Или мы должны прозревать эти крупицы смысла, налично существующие, и как-то их описывать? И если возможно то и другое, то возможна ли какая-то диалогическая ситуация между этими двумя подходами?

М.М.Гиршман. Да, я считаю, что диалогическая ситуация здесь только и дает какую-то неутопическую надежду. Потому что вообще-то мы, конечно, как всегда, загоняемся в магнитную ловушку: или утверждать, что нечто несомненно есть и я это слышу и каким-то образом «ретранслирую», «продуцирую», или же говорить, что я создаю это и без меня этого нет… И если сказать, что это «или-или», то – «туши свет», потому что получается не то и не другое. И то, и другое будет уничтожено. Но диалогический принцип предлагает выйти из любой бинарной оппозиции и дихотомии в некоторое живое триединство. Таким образом, получается, что вопрос заключается, во-первых, в осознании этого реально существующего противоречия и этой напряженности, и, во-вторых, в существовании некого третьего элемента, которым как раз и является тот единственный человек, который отвечает на этот мощнейшим образом полюсами задающийся вопрос. И вот его ответ в данном случае оказывается необходимой формой участия, - он не создает истину в смысле первотворения, но со-создает в смысле участия. Т.е. без него невозможно, но он сам – не создает. Таким образом, на основе такого живого триединства общения я представляю себе возможность выхода из безвыходного положения.

Л.П.Квашина. Не кажется вам, что то содержание, которое вы вкладываете в понятие «ЧТО» как предмета литературоведческого анализа, как некое внутреннее отношение, требует поисков другого предиката: не анализировать, но «прозревать»?

М.М.Гиршман. Ну, конечно, конечно, для этого вопроса есть всяческие основания. Я прекрасно понимаю логику, когда Валерий Игоревич [Тюпа] с несомненной убедительностью говорит: мы анализируем текст. А мир мы – вы говорите: «прозреваем», Валерий Игоревич говорит: «воспринимаем», «понимаем», «видим»… И для меня здесь, при невозможности отождествить, главной оказывается проблема границы. Мне кажется, что анализ наш постоянно устремлен именно к тому, о чем тоже Валерий Игоревич сегодня говорил: он говорит: это проекция - проекция текста на мир. Вот эта проекция для меня, например, конкретизируется в некоторый процесс, который включен в определенные границы и который позволяет, с одной стороны, осознавать

некоторый предел, к которому я устремлен – чтобы все-таки вот этот самый текст, который выделяется как несомненный для анализа, был именно развернут в его способности оказаться осуществителем смысла, никогда не отождествляясь с ним. С другой стороны, я стремлюсь к тому, чтобы прояснить некоторую точку этой самой напряженной встречи, где я должен одновременно показать вектор устремленности текста к смыслу и одновременно ни в коем случае не свести этот вектор на одностороннюю причинную связь. Здесь есть принципиальный переход между разными содержаниями и, соответственно, моим поведением. Одно я стараюсь как можно более точно описать: всё, что можно прояснить с точки зрения определенных структурных отношений, я должен прояснить с максимальной точностью. Затем я должен осознать некоторый скачок к интерпретации и, осуществляя смысловую конкретизацию, одновременно, в этой смысловой конкретизации, прояснить то, что она не является однозначным причинно-следственным выводом из анализа. Таким образом, для меня в данном случае здесь необходима связь между тем, что я анализирую, и тем, что я прозреваю, и без отождествления, и без разрыва этих понятий, но особенно, может быть, с оценкой того, что каждая попытка прояснить некоторую аналитическую структуру, а затем интерпретировать ее смысловую роль, одновременно открывает возможность других интерпретаций. Т.е. чем более эта конкретизация осуществлена, тем более она открывает возможность других смысловых конкретизаций, ни в коем случае не утверждая единственную причинно-следственную связь. Таким образом, кратко говоря, мой ответ: анализ устремлен к единству текста-мира-смысла, не предполагая при этом единственно правильного понимания однозначных причинно-следственных связей между ними.

Э.Г.Шестакова. Михаил Моисеевич, что делать?.. Если все проблематизировано, мы начинаем это анализировать как проблематизированное, не сводится ли тогда позиция исследователя к позиции программиста?

М.М.Гиршман. Знаете, для меня эта логика кажется неожиданной, может быть, действительно отражающей ситуацию некоторой, так сказать, «смерти логики». Но я говорил о другом. Я говорил о том, когда вот эта предельно проясняющаяся проблемность переносит центр тяжести на того, кто ее определенным образом все-таки пытается прояснять. Если не только ничего не дано как несомненное, но и не задано, то мне задан выбор некоторой данности того, что существует не «как бы», а в самом деле, - он задан мне. Недаром Бахтин говорил о внеэстетическом долженствовании. Он задан – я могу отказаться. Я могу действительно перейти, так сказать, на программирование. Могу, но я должен знать, что я делаю. Поэтому мне кажется, что проблемность, наоборот, обостряет заданность выбора, и, с другой стороны, актуализирует понимание свободы как принципиально существующего многообразия возможностей, которое никогда не исчезнет.

А.А.Кораблев. Михаил Моисеевич, можете ли вы уточнить, как это сделал В.И. Тюпа, что *не* является предметом анализа?

М.М.Гиршман. *(Пауза).* Отчасти это пересекается с тем, что я сейчас говорил в ответ на вопрос Людмилы Павловны [Квашиной]. Я знаю то, что есть нечто, что я не смогу анализировать. Но я заранее не знаю, что это будет. Я каждый раз хочу дойти до некоторого предела и попытаться выяснить все то, что можно описать как некую закономерность, а затем перейти на другой язык и с полным пониманием, что я перехожу на другой язык, в другую ситуацию, попытаться интерпретировать то, что я описал. При этом я рассчитываю, что каждый такой акт прояснит не только, может быть, некоторую прибавку – микроприбавку – знания, но прояснит и осознанное незнание. Мне кажется, что это индивидуальная проблема в каждом отдельном случае, и как бы в каждой новой работе…(когда вот я написал про ритмическую композицию «Переделкинского кладбища», я понял, чего я здесь не знаю…) А сказать, что это вообще не поддается анализу – я, опять же, не рискну, потому что мне кажется, что здесь все время это находится в такой же динамике, как определение вообще нашего ЧТО.

Н.В.Кораблева. Я хотела бы уточнить, о чем мы здесь говорим: мы говорим об изучении литературного произведения или только об его анализе? Изучение предполагает анализ и интерпретацию. Когда выступал Валерий Игоревич [Тюпа], по-моему, он больше говорил об анализе…

В.И.Тюпа. Только об анализе.

М.М.Гиршман. Понимаете, я начал с того, что существует множество «ЧТО» и множество имен для аналитической деятельности. Я совершенно не уверен, что вся наша деятельность, всё литературоведческое изучение, укладывается в два слова, что мы можем просто сказать: анализ и интерпретация – и это все изучение. Я вполне разделяю многое из того, что написал Ц.Тодоров, выделивший разные виды этой деятельности. Но он сам говорит, что это не исчерпывающий перечень, и я тоже думаю, что он не исчерпывающий. Мне хотелось сказать о некотором центре, который позволяет определять научное изучение литературы. Я подчеркиваю: здесь ограничитель только такой. Я говорю не о ненаучном, не о религиозном или художественном постижении, а о научном изучении литературы, критерий которого – попытка установления закономерностей и их доказательности. И вот в этой логике я попытался сказать о том, что мы анализируем, - в принципе, несколько полемически относясь вообще к возможности разведения анализа и интерпретации в разные отсеки нашей деятельности. Мне кажется, что это все-таки единосущная деятельность, которая, опять-таки, должна выстраиваться в нас как внутренняя граница без смешения одного с другим, но и без разрыва и без специалистов по интерпретации, которые все понимают, но ничего не знают, и специалистов по анализу, которые все знают, но ничего не понимают.

В.В.Федоров. Михаил Моисеевич, когда вы анализируете литературное произведение, вы каждый раз анализируете нечто конкретное, что не является литературным произведением вообще в целом. Т.е. каждый раз мы видим какой-то момент этого произведения и каждый раз, анализируя именно этот момент, вы, тем не менее, анализируете литературное произведение. Т.е. анализ литературного произведения не состоит из сугубо отдельных анализов. Так вот,

то, когда я анализирую, например, онегинскую строфу, я каким-то образом познаю то целое, которое создал автор (Пушкин). Вот эта форма познания может быть названа анализом или это какая-то иная форма интеллектуальной деятельности?

М.М.Гиршман. Ну, конечно, здесь заложено колоссальное внутреннее противоречие, которое и порождает оксюморонные сочетания – типа «целостный анализ», «эстетический дискурс» и подобные. Поэтому если это и можно назвать анализом, то постольку, поскольку это понятие прилагается вообще к сфере органики, когда, скажем, философ говорит, что в анализе организма имеет значение не отношение части и целого, а только элементы координации и т.д. Конечно, здесь определение анализа нуждается в пояснении. Но, с другой стороны, несколько обнадеживает движение к нам в этом смысле т.н. естественных – вполне естественных вроде бы – наук, в отличие от наших неестественных. Когда, допустим, Даниил Бом говорит, что голографический принцип анализа чрезвычайно актуален в физике, потому что нужно понять, что в кусочке, в общем-то, не кусочек, а вселенная. Только тогда, когда физик сможет каким-то образом реализовать этот голографический принцип, только он может рассчитывать на физические открытия. Поэтому мне кажется, что здесь может быть какое-то обогащение этого внутреннего содержания самого того, что называется анализом, т.е. в данном случае, конечно, это не тот анализ, который однозначно противостоит синтезу, а, опять-таки, это некая попытка развития научной деятельности с поправкой на существование мира, включающего в себя сознание, и невозможности полного отключения от точки зрения наблюдателя даже в физических процессах, не говоря уже, конечно, о гуманитарной сфере.

Б.П.Иванюк. Перед вопросом я хотел бы несколько прояснить ситуацию. Я сам для себя сейчас записал, что постструктуралистский анализ дает нам удовольствие, но не дает счастья, дает нам оправдание, но не дает утешения, дает вседозволенность, но не дает покоя. Т.е. в целом он обещает мнимое бессмертие, а в ответ-то исповедует смыслоцентризм произведения – где-то по сути семантический синоним конечного времени смерти. Нет ли здесь такого соблазна, по Тютчеву: «Я просиял бы и погас». Это для того, кто исповедует смыслоцентризм. (Я несколько провоцирую ситуацию).

М.М.Гиршман. Я понимаю.

Б.П.Иванюк. И второй, в связи с этим: как соотносится в вашем анализе (практическом анализе) текста этот смыслоцентризм и множественность интерпретаций?

М.М.Гиршман. Я, во-первых, хотел бы сказать, что понятие «смыслоцентризм», действительно, сейчас чрезвычайно по-разному взрываемое, дает возможность, по-моему, подчеркнуть, что, действительно, в смыслоцентризме есть опасность и смыслового «тоталитаризма» и связи тотальности не только с целостностью, но и с «волей к власти». В логике того, о чем я говорил, я бы настаивал не на отказе от центра, но на принципиальном утверждении полицентризма – не в смысле просто механической множественности центров, а в смысле его принципиальной подвижности….

Б.П.Иванюк. Ртутный шарик.

М.М.Гиршман. Ну, возможно, - да, может быть и такой образ… И в этой самой принципиальной подвижности одновременно, мне кажется, есть и аналитическая перспектива. Для меня, например, актуальной в анализе оказывается ритмическая композиция именно в том отношении, что соединение ритма и композиции позволяет постоянно осознавать порядок в движении, любой порядок как порядок принципиально движущийся, а любое движение как несущее в себе некую внутреннюю упорядоченность. Поэтому соотношение ритма и композиции со сменой ролей (если композиция – порядок, то ритм в ней – внутреннее движение; если ритм – упорядоченность, то композиция есть динамика, которая оказывается заключенной в определенного рода границах) есть некоторый путь для того, чтобы то, что можно, было точно описано, с осознанием своего рода «правил» или творческих установок этого перехода, не заранее заданных, а проясняющихся в процессе бытия-общения в тексте.

И.В.Фоменко. Я встаю на позицию самую легкую и безответственную: позицию чиновника, прикрывающегося бумагой; в бумаге расписан регламент, ссылаясь на этот регламент, я прошу очень коротко докладчиков ответить на те записки, которые они получили. А потом я объявлю, как нам жить дальше.

Ответы на записки

В.И.ТЮПА:

«Существует ли в вашей концепции проблема различия подходов к анализу сюжетного уровня в зависимости от степени выраженности сюжета в текстах различных жанров, в авангардных текстах и т.д.?»

Мне представляется, что принципы подхода к этому уровню должны быть едины, о каком бы жанре, направлении течь ни шла, иначе как же мы будем видеть ихнее несходство. Другое дело, что каждый из этих уровней, на мой взгляд, бывает развит чрезвычайно неравномерно, и произведения разных литературных родов, у разных авторов, у разных художественных школ и т.д. – могли бы быть подвергнуты своего рода «спектральному анализу». Вот где-то один из этих слоев сильно разросся, расширился, где-то он сведен до тоненькой ниточки и т.д. И это само нуждается, это очень интересный объект для размышлений, объяснений.

«Каковы объективные, идущие от текста параметры анализа, которые отличают анализ от комментария и других форм?»

Я так бы это сформулировал. Вспомнив Выготского, счастливую его мысль насчет «клеточки анализа» (что анализ в гуманитарных науках – это не химический анализ на элементы, а всегда предполагает обнаружение некоторой клеточки, которой можно вымерить целое). И мне представляется, что полноценным анализом является такой анализ художественного текста, который из этого исходит. В какой бы плоскости я ни анализировал (стопа, строфа, ну хронотоп, в конце концов, и т.д.), но есть некие сегменты, которые в

своей какой-то рядоположенности занимают весь текст, всю протяженность текста. Вот когда я основываюсь только на чем-то, не соотнесенном со всем текстом, тогда это неполно… ненастоящий анализ. Слово «неполноценный» я почти произнес – неудачно. Я не хочу сказать, что все остальное хуже. Может быть всего одно наблюдение над текстом, но гениальное, которое не разрушит его смысл, а наоборот, его приоткроет, - так может быть. Не всегда возможно, даже чисто технически, провести вот этот настоящий анализ.

Совсем недавно мне пришлось с удовольствием писать работу о «Москве – Петушках», и там очень много цитат, и очень много наблюдений, но по разным факторам, моментам мне не удалось совершить (и по времени, и по всему) то, что я сам называю настоящим анализом, - чтобы вся протяженность текста была при этом использована. В данном случае я просто осознаю, что были такие лакуны. Предполагается (в той работе), что и в тех фрагментах, которые я в данный момент не описываю, что и так осуществляется то, что я нахожу в этом произведении. И так бывает сплошь и рядом. Просто необходимо при этом иметь как минимум (как норму, как идеал) тот анализ, который будет рассмотрением той или иной плоскости текста равнопротяженному тексту.

Дальше в этой же записке меня спрашивают: *«Что значит, что при анализе текста необходимо анализировать не все подряд?»*

Я не помню; мне показалось, что именно так я не говорил. Может быть. Неудачно так сказал. Тем не менее, я буду это комментировать. Не откажусь и от такой фразы. Анализировать все подряд – это будет «медленное чтение». Вот я в свое время с большим удовольствием к этому отнесся; сейчас – с большой прохладцей. Потому что такое рассмотрение произведения – «слово за словом» - оно может очень даже далеко меня увести в моих субъективных поисках смысла.

Все-таки никуда не деться от этой гениальной мысли Манна, что настоящее чтение – «второе», когда каждый момент я читаю в том месте, где оно поставлено, но проецируя на весь текст, от начала и до конца. «Медленное чтение» это может утратить. Но важнее для меня здесь было, что не каждое наблюдение над текстом, не каждое рассуждение, не каждое общение является анализом. Не всякое познание текста является анализом. И, конечно, я не имел в виду здесь интерпретацию. Хотя невозможно забыть, что это граница – и границу между анализом и интерпретацией все время нужно иметь в сознании.

В сущности говоря, у меня абсолютное согласие вызывает формула М.М. Гиршмана насчет двигаться к единству, отвергая единственность. Это вот на вопрос, что я должен делать. Ибо я-то говорил только о том, что передо мной лежит, на мой взгляд, при анализе. А если что я должен делать, то понимаю я это таким образом: о т в е т с т в е н н о в е р и ф и ц и р о в а т ь с у б ъ е к т и в н у ю д а н н о с т ь т е к с т а. Вот настаивание на первой мысли, что предмет анализа – это текст как совокупность факторов художественного впечатления, я имел в виду, что исходным пунктом для меня все-таки будет это мое читательское, субъективное впечатление. Мне кажется, что отсюда, от этого моего субъективного искания смысла, идти необходимо. Какой-то элемент полемики с Ю.М.Лотманом на том и базировался, что он в этой книге

писал, что литературоведческий анализ и живое читательское восприятие – не имеют ничего общего, что обладать эстетическим общением с текстом – не обязательно. Если это есть – хорошо, это сокращает объем исследовательского труда, но не более. Вот с этим я никак не могу согласиться. Но затем эту саму субъективную данность произведения (как оно мне открылось) я должен верифицировать вот тем анализом объективной данности текста и корректировать то, что мне открылось. При этой корректировке не всегда бывает, что…что-то отсекаешь в своем субъективном восприятии, что-то, наоборот, открывается, - то, что тебе еще не открылось. Вот здесь я бы уравновесил ту мысль Лотмана мыслью Сергея Михайловича Бонди, которая в одной из его последних работ о ритме была высказана: о том, что математический анализ ритма – вещь абсолютно замечательная, но сначала нужно обладать живым ритмическим чувством, а потом – не помешают всякие самые точные подсчеты для того, чтобы корректировать живое ритмическое чувство. Но если идти не от этого, то это как бы совершенно бессмысленно.

Ну и последний вопрос задал **Б.П.Иванюк,** замечательный вопрос:

«Как известно, Дон Жуан общался с разными женщинами, всегда внутри своего инициативного сознания видя одну-единственную виртуальную женщину, ее внутренний профиль. Каковы ваши виртуальные произведения? Каков он, виртуальный профиль ожидаемого от разных произведений этого произведения?»

Вопрос, сами понимаете, полушутливый, полу-слишком-серьезный, ибо он требует абсолютной искренности. Суть этого вопроса в том; ну что мы вас будем деконструировать? Деконструируйтесь сами!

Но я охотно попытаюсь на него ответить, потому что мне крайне близка сама эта мысль. Абсолютно уверен, что каждый теоретик литературы может в этом признаваться или не признаваться – он говорит о литературе вообще, о произведении вообще, но в центре его внимания все равно стоит что-то вполне более или менее определенное. И вот я задумался и решил, вполне искренне, но не знаю, насколько существенно (себя ведь до конца тоже не знаешь), что таким виртуальным произведением для меня является лирическое стихотворение Антона Павловича Чехова. Ибо – если я должен кому-то показать, что значит анализировать текст, то из авторов я прежде всего готов привлечь Чехова. Он мне – ну как минимум для этой операции ближе всего. Но если выбирать нужно между родами литературы, то бы тогда привлек лирический текст. У меня есть такая теоретическая интуиция, что вообще каждое литературное произведение в основе своей является лирическим стихотворением. Только оно может быть развито в роман, драму и в Бог знает во что. Я не настаиваю, признаюсь искренне в истоках своих и продолжу ответ: что если все-таки искать некую реальную женщину, которая бы, как Донна Анна для Дона Жуана была вот той последней, ради которой он готов отказаться от своего донжуанства, то тогда это «Повести Белкина» Пушкина как единое художественное целое.

В.Б.ЧУПАСОВ:

«Не противоречит ли феномен «сцена на сцене» положению Бахтина о монологичности драмы?»

Ну… Если уж что чему и противоречит, то, наверное, положение Бахтина феномену, а не наоборот. *(Смех)*. Нет, считаю, в общем-то, это вписывается, и отчасти я пытался это показать на примере удвоения (потенцирования) апеллятивной функции драматического слова в случае «сцены на сцене». Мышеловка для Гамлета – прагматически, интенционально – не есть попытка достичь некой встречи сознаний, это попытка заставить Клавдия признаться в своих преступлениях…

«Если говорить столь высоко, как отношения Бога и человека (в мистерии, например), не кажется ли вам, что есть этапы культуры, и театральной в том числе, для которых вообще не актуально понятие реципиент, поскольку только прямое участие, а не восприятие, обеспечивают очищение, еще не равное катарсису? Иначе тогда и ритуальный танец жреца, и действия палача-исполнителя публичной средневековой казни окажутся тоже «сценой на сцене».

Мне кажется, я недостаточно точно выразился. Говоря о мистериях, я не имел в виду действа, подобные, например, элевсинским мистериям, а вполне определенный жанр средневековой литературы. И в этом случае я не говорил об отношении Бога и человека, я говорил о специфике организации драматического субъекта в мистерии. Но со второй частью я согласен. Если не учитывать неактуальность понятия реципиент, то, действительно, в некоторых культурных эпохах… Ну реципиент он и остается реципиентом, другое дело, что реципиент средневековых мистерий не является зрителем в сегодняшнем смысле этого слова, т.е. не относится к представляемому на сцене как эстетическому объекту – он скорее свидетель воплощенных на сцене страстей Господних. Недаром средневековая драма рождается из пасхальной литургии, из пасхального тропа, которое, в общем-то, на основе Евангелия, драматизирует Воскресение Христово. Действительно, зритель в его сегодняшнем виде появляется именно на исходе Средневековья, и для меня, например, очень значимо, что именно в это время появляется «сцена на сцене», выводящая именно зрителя в традиционном смысле этого слова на сцену.

И.В. Фоменко. Теперь давайте думать, как нам удобнее проводить обсуждение: по очереди или перебивая друг друга?

Голос. Как получится.

И.В. Фоменко. Что ж, тогда будем начинать, а дальше – как получится.

Обсуждение

Э.М.СВЕНЦИЦКАЯ. Я не знаю, как мне точно обозначить жанр своего выступления – это не столько, наверное, дискуссия, сколько дополнение. Я хочу сказать о том, что у всех докладчиков, в принципе, звучало, но звучало как-то так имплицитно и, по-моему, нуждается в каком-то более открытом

проговаривании. Но поскольку у меня непонятный жанр выступления, то я начну тоже непонятно. Я начну со старого анекдота и его интерпретации.

XXV съезд КПСС, все внимательно слушают доклад Л.И. Брежнева. Вдруг голос откуда-то с балкона: «Идея! Идея!» Пауза. Немая сцена. «*И де я* нахожусь?»

Вот, собственно говоря, тут наша общая проблема. Нам кажется, что мы думаем, что у нас идеи; на самом деле – у нас просто проблемы с самоидентификацией в пространстве. А еще точнее – мыслить можно только где-то находясь, а еще вернее – собственно, мыслью мы и определяем, где мы находимся. Так вот в данной ситуации – где мы находимся и в связи с этим что мы анализируем? Мы находимся в слове, в словесной реальности, и это нужно не просто как-то учитывать, а постоянно это должно быть в светлом поле сознания, потому что и эта схема, о которой говорит Валерий Игоревич [Тюпа], и ситуация «сцена на сцене» - они все-таки существуют именно в слове. И слово как таковое, как бы мы его ни определяли, и является предметом анализа.

Михаил Моисеевич [Гиршман] в своем докладе отметил вот эту сущностную полярность слова, т.е. слово–имя–название – слово–мир. И, собственно говоря, вот здесь слово для нас – это некий фокус. С одной стороны, безусловно, что художественный мир, который мы анализируем, качество художественности приобретает только в слове, а если он в слове не воплощен, то он и не является художественным. С другой стороны, Хайдеггер где-то писал, что в слове все впервые выступает в своем истинном виде, краски нигде не становятся красками более, чем в полотнах великих живописцев, и то же самое можно сказать о слове: слово вполне словом становится в художественной литературе, и поэтому можно понять, что это такое. Причем, опять-таки, если говорить об определении слова, то диапазон огромен – от просто знака до Логоса. И интересно, что, в общем-то, литература и тому, и другому как-то сопротивляется. Ну, понятно – Логос. Логос – Божественный Разум, который проявляется в своих творениях. Известно, что мир сотворен 10 речениями Бога, и именно собственно эти слова и проявляются в мире сотворенном. Это Слово. Которое не указывает на предмет, а содержит его в себе – оно как некое целое с предметом. И литература, с одной стороны, тяготеет к нему, но в то же время никогда этот идеал не осуществляет. Если говорить о слове-знаке как просто некоем наборе фонем между двумя пробелами, то эта конвенциональная природа слова (т.е. просто договорились, что этот предмет будет обозначаться именно этим комплексом звуков), то конвенция слова никого не удовлетворяет. С одной стороны, литература постоянно обнажает эту конвенциональность, типа опытов «Дыр бул щыл убещур…», с другой стороны, создает постоянно новые конвенции, как бы уже меняя местами план выражения и план содержания. <…>

Слово – это рубеж между внутренним миром творческой личности и литературной реальностью. Уже с XX века всегда между автором и его предметом есть та упругая среда чужих слов, о которой говорил Бахтин. Причем эта упругая среда сконцентрирована, сконденсирована именно в данном слове. Поэтому когда Валерий Игоревич [Тюпа] говорит о том, что в

лирическом произведении может быть только одна ситуация, один голос, - это, наверное, не совсем так. Лирическое произведение тоже с XX века, по крайней мере, а возможно и раньше, принципиально не одноголосо и не односитуативно. В каждом конкретном слове заключается чужое слово, сконцентрированное в нем и в нем трансформированное.

И еще одно замечание. Каждая переходная эпоха так или иначе обращается к слову, пытается его отрефлексировать, понять как некий комплекс культуры и всегда недовольна его наличным состоянием. И всегда пытается найти новое слово, причем такое, которое было бы похоже на то Слово, которое было в начале. Если каждая переходная эпоха мыслит себя «в конце», то это можно воспринять как некое желание, что ли, замкнуть цикл человеческой культуры, как бы свести конец на начало, и чтобы все вернулось к тому, что было до шестого дня творения.

Интересно, что наша культурная ситуация как бы удерживает основные моменты этой переходности слова, все-таки отказывается от утопии – в плане возвращения к началу и в плане вообще какого-то нормативного отношения к слову. И в этом плане как бы размывает некоторую линию и дает возможность слову самому жить, как оно хочет, что мне представляется очень продуктивным.

И.В. Фоменко. У меня сейчас очень неблагодарная задача… Дело в том, что мы с удовольствием слушаем все выступления, но если будем работать в таком режиме, больше никто не сможет выступить. Вы не возражаете, если мы ограничим время каждому выступающему до 10 минут?

Голоса. До 5.

И.В. Фоменко. Будем реалистами. *(Смех).* Скажем до 5, а выступающий все равно будет говорить 10, это же понятно. Кто уложится в 5 минут – будем аплодировать. А всем остальным, кто не хочет аплодисментов, – до 10. А на 11 минуте я встаю, изображая каменного гостя, и тем самым психологически мешаю человеку говорить. На меня так Валерий Игоревич повлиял однажды – это было ужасно: я говорю, а он стоит. *(Смех).* Мне пришлось замолчать, чтобы он сел.

А.В.ДОМАЩЕНКО. Коллеги! Понятно, что, поскольку 5 минут, постольку все высказывания, связанные с радостью оттого, что произошло, я оставляю за пределами своего выступления, а сейчас просто перейду к живой реакции на то, что сегодня у нас прозвучало. И начну я с формулировки того, чего сегодня не хватало с самого начала. Мне не хватало некоего артикулированного недоумения, в котором мы все (литературоведы, теоретики) оказались и которое заставило нас здесь собраться. Почему мы собрались? Очевидно, не потому, что соскучились, хотя и это имеет место. Но, очевидно, главное – это в том, чтобы что-то понять, вместе, сообща, что сейчас вызывает в нас трудность какую-то определенную в понимании. И вот, я думаю, если это семинар, то нужно было с самого начала как-то сформулировать проблемы – те, фундаментальные, важные проблемы, которые сейчас являются

проблематичными. И я постараюсь несколько вопросов, которые так и остались для меня вопросами, сформулировать. И может быть, мы к отдельным этим вопросам обратимся завтра и послезавтра. И будем о них говорить.

Что с самого начала сегодня не прозвучало? На первый вопрос семинара и Валерий Игоревич, и Михаил Моисеевич ответили одинаково: ЧТО – это предмет, это объект исследования. Так вот, возникает вопрос: всегда ли ЧТО – предмет?

Далее, такой вопрос: то, что мы анализируем, всегда ли предмет? Если мы как-то иначе воспринимаем произведение, не опредмечивая его, мы продолжаем заниматься анализом или это уже нечто другое?

Далее, следующий вопрос: если мы опредмечиваем произведение и для нас это как бы не проблема, мы анализируем некий предмет, - то не ускользнет ли при этом самое главное, что в нем заключено, и оказывается, что мы анализируем нечто уже не главное, не самое существенное? Потому что когда мы занимаемся анализом, мы знаем, то значительная доля интереса уже ускользает, уходит, исчезает. Испаряется…

Дальше. То, что бросилось мне в глаза: никто сегодня, по-моему, не проблематизировал сам анализ. А анализ не стоит ли для нас под вопросом? А здесь не заключена ли проблема для нас в самом анализе? Как мы понимаем анализ: одинаково ли? И то, как мы понимаем, исчерпывает ли все возможные понимания анализа?

Следующая проблема. Анализ – это обязательное условие понимания или нет? Михаил Моисеевич [Гиршман] об этом упомянул, сказал в шутку о том, что интерпретаторы понимают, но не знают, а те, кто анализируют, знают, но не понимают. Но, может быть, здесь все-таки проблема присутствует и над которой стоит задуматься, более серьезная: можно ли понимать, не анализируя?

Следующая проблема. Я сейчас упоминаю одну из фраз Валерия Игоревича [Тюпы], которая прозвучала и которая понятна в контексте его рассуждений, она не вызывает вопросов, но, тем не менее, я ее формулирую. Валерий Игоревич на вопрос о том, что он может делать, отвечает так: ответственно верифицировать то, что субъективно воспринимаю. Здесь, опять-таки, для меня проблема, и проблема, на мой взгляд, серьезная: правомерно ли отождествлять серьезность филологического знания и строгость науки? Потому что здесь, на мой взгляд, такое отождествление прозвучало. А мне кажется, что это не одно и то же.

Вот, если кратко, в пределах 5 минут, то, что я мог сегодня отметить как проблемы, которые остаются для дальнейшего нашего разговора и обсуждения.

Э.Г.ШЕСТАКОВА. Я в продолжение мысли Александра Владимировича [Домащенко], потому что та же мысль меня терзала на протяжении всей первой части нашего семинара, и она тоже распадается на два больших блока. Действительно, что же мы анализируем, и почему ЧТО не стало спорным? Мне кажется, что если пойдем по тому пути, который и Валерий Игоревич [Тюпа], и Михаил Моисеевич [Гиршман] предложили, - мне показалось, что здесь возникла некая ловушка – ловушка очарования анализом. Мне даже показалось,

что когда Валерий Игоревич отвечал на вопрос об объективности текста, который задает критерии, он говорил, что не встречал такого анализа, который бы полностью отвечал критериям анализа. И мне показалось, что здесь происходит мифологизация самого анализа. Т.е. это как некий эйдос, как некая онтологическая полнота, к которой нужно стремиться, но которая принципиально не может быть достигнута. И по сути получается, что анализ – это то, что никогда не может быть воплощено, это некая мечта, а как известно, иногда мечта может обернуться химерой, это будет самое страшное. Но тогда вопроса: куда уходит текст? Получается, что анализ становится самоцелью? Может быть, возникает и такая ловушка?

И второй блок, связанный с вопросом, ЧТО мы анализируем. Если брать, что это только текст, то, как сказал Валерий Игоревич, или проблема ответственности, как сказал Михаил Моисеевич, того, кто анализирует. И в связи с этим у меня все время крутилось в сознании – миф или легенда – о том, как Конфуций учился играть на цитре. Когда Конфуций пришел к учителям и сказал: я хочу в совершенстве овладеть музыкальным инструментом. Он играл месяц, второй, третий, ему сказали: достаточно, вы играете совершенно. А он сказал: нет. Я еще несовершенен. Он опять этот музыкальный текст играл и играл, который состоял, там, из одной ноты. Так прошло несколько месяцев. Потом учителя пришли и поняли, что это была та же мелодия, но совершенно иная, совершенно иное звучание, которое открылось. У него спросили: что произошло? Он ответил: я понял, кто это сочинил; я даже представил, каким этот человек был… В связи с этим стоит вопрос: когда мы ограничимся только текстом, не потеряем ли мы все то, что стоит за ним? Не станет ли текст, как и анализ, какой-то самоцелью? Не произойдет ли его мифологизация?..

В.В.ФЕДОРОВ. Я не могу согласиться с В.И.Тюпой, потому что он так модернизировал «внешнее произведение» (термин Бахтина), что в этом внешнем произведении оказалось очень многое такое, что, по Бахтину, должно было войти в эстетический объект. Может произойти та же самая ситуация, против которой выступал Бахтин в статье 24-го года. Ведь Бахтин ставит там достаточно трудную проблему: он исходит из того, что определяет фактическую ситуацию, в которой находится читатель, когда он берет в руки книгу.

Перед ним материальный предмет. И первый вопрос, который тут возникает: каким образом этот материальный предмет превращается в то, что затем называется «эстетическим объектом»? Т.е. здесь есть такой переход, такой перепад, по-видимому, мимо которого пройти нельзя. Потому что он чем-то интересен, там есть такие огромные смыслы, которые, очевидно, касаются самых последних вопросов, связанных с художественным произведением. Но вот такая интерпретация эти вопросы убирает. Т.е. эта ситуация не предполагает никакого, так сказать, таинственного, внезапного и, по-видимому, необъяснимого во внешней действительности перехода, события, и очень жаль, что это уходит.

Это только одна из таких ситуаций, которая очевидна. Но тут еще много других ситуаций, аналогичных, но они возникают или выделяются в меньших размерах и менее воспринимаемы, и поэтому проблематизируется не только ситуация существования, бытования литературного (художественного) произведения, но эта проблематизация захватывает и проблему анализа.

Вот я Михаилу Моисеевичу задавал вопрос: когда мы анализируем некий конкретный элемент произведения, мы тем самым анализируем литературное произведение? Но каким образом? Возникает проблема, может быть, какого-то «двойного говорения»… т.е. мой анализ поведения Онегина является иноформой анализа эстетического объекта, который мы называем «Евгений Онегин». Возникает подозрение (у меня лично), внутреннее подозрение, что с исследователем происходит та же самая метаморфоза, то же самое событие, что и с автором. Автор превращает себя в совокупность героев, а исследователь эстетического объекта превращает себя в целую совокупность исследователей разного уровня. И исследователь того эстетического объекта, эстетического целого, не может быть верифицирован. Или вербально проблематизирован.

А самая главная мысль, которую я хотел высказать: пребывая в уверенности, что мы знаем, о чем мы говорим, мы пропускаем очень много таких вещей, которые затем нам мстят. Вот на этой оптимистической ноте я и закончу. *(Смех).* Не слышу аплодисментов. *(Аплодисменты).*

А.А.КОРАБЛЕВ. Я тоже хочу заслужить аплодисменты, поэтому буду краток. Августин Блаженный как-то сказал, что пока он не задумывается над тем, что такое время, он знает, что это такое, но как только он начинает над этим задумываться, это знание совершенно утрачивается. Так вот, соглашаясь с Александром Владимировичем [Домащенко], затем и с Владимиром Викторовичем [Федоровым], что нужно всячески и всесторонне проблематизировать ситуацию и самих исследователей, я все-таки призываю попытаться зафиксировать в своем сознании момент изначального знания. Может статься так, что этот момент – все-таки момент истины. *(Бурные аплодисменты).*

И.В.Фоменко. Бурные аплодисменты, переходящие в овацию…

Б.П.ИВАНЮК. Я бы хотел сам начать этот жанр реплики, но Александр Александрович меня опередил. Но, думаю, в данном случае, давайте просто как бы почти анкетным образом ответим на то, ЧТО мы анализируем. Потому что рассуждения были правильные, справедливые, с различного рода автокомментариями, глоссариями и т.д. Но давайте ответим совсем просто: ЧТО мы анализируем?

В данной ситуации существует как бы, условно говоря, две точки зрения, разные, сейчас попробую их объединить, поскольку опыт общения с метафорой (Валерий Игоревич, это не женщина, а…) подсказал мне следующее. Естественно, в самой метафоре есть две возможности для сознания: с одной стороны, я должен полностью забыть себя (т.е. происходит полная самоавтонеонтизация), я полностью как бы вживаюсь в чужое, там пытаюсь

найти для себя как бы домашний комфорт; в данной ситуации я полностью там, почти нулевой Я (мое сознание); это то, что происходит при процессе метафоризации.

Другой момент – наоборот: когда я как бы помещаю, условно говоря, вживляю (не сам вживаюсь во что-то), а, наоборот, вживляю чужое (в данном случае – произведение) уже в контекст моего сознания, т.е., условно говоря, дистанцируюсь. И если в первом случае цель моего текста: чтобы, условно говоря, найти авторский модус, авторский способ понимания всеобщих связей, мирового единства, в конце концов, то во второй ситуации, когда я вживляю это произведение в контекст своего сознания, в данном случае мне важно найти мое понимание всеобщих связей мирового единства. Таким образом я как бы через метафору примиряю два подхода к анализу текста: две крайние совершенно точки, где все – текст, я – никто, и наоборот, текст – минимализируется в моем сознании, а я – ответственный, авторский, персоналистический и т.д.

Вот моя краткая реплика. Следуют за вами аплодисменты. *(Аплодисменты).*

И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО. Можно тоже реплику? Мне что-то долго не аплодировали в этом зале… Мне кажется, что, вообще-то, великое знание умножает скорбь. Уж сколько школ аналитических существовало – несть им числа! И каждое последующее поколение аналитиков приходит уже генетически отягощенное этим всем аналитическим знанием багажом. И мы, наверное, сегодня просто как бы и не хотим слышать, видеть не хотим, что в нашем нынешнем, в аналитическом бытии, аналитическом естестве присутствуют все наши предки аналитические: герменевтические, культурно-исторические, духовные, мифологические. И мы, наверное, и не можем определиться в каких-то уже основополагающих моментах. Возможно, это есть тот путь, логичный путь аналитического синтеза, синтеза подходов к произведению – никуда от этого не деться.

Посмотрите, как мы сейчас анализируем художественное произведение? Пожалуйста, регистр. Самое что ни на есть классическое. Чехова возьмем; европейскую литературу XIX века. Надобно сделать анализ во фрейдистском плане? S'il vous plet. В постмодернистском ракурсе? Ничего не может быть проще. В культурно-историческом? Пожалуйста. Et caetera, et caetera… Т.е. инструментарий аналитический такой уже наработан, что мы как бы чувствуем себя (но, возможно, иногда, ничтоже сумняшеся) достаточно свободными на этом операционном поле. (Извините за анатомические подробности).

Это первый момент: неопределенность в приписанности к аналитическому стану. Он – хаотичен, он – синтетичен. Это – веяние времени, очевидно. Редко какой исследователь сейчас говорит своим голосом – это тоже надо признать. Своим голосом сейчас говорят очень немногие. Это должно вызвать сожаление или это просто констатация, я уж не знаю.

А вот что касательно текста, о котором сегодня говорилось много и интересно, у меня возникает такой вопрос: что такое удобный, показательный,

экзампный, так сказать, комфортный текст? Судя по всему, у исследователя существует такой виртуальный текст, который он может, как кальку, наложить на все великое многообразие еще не узнанных, не познанных, но реально существующих, мерцающих, конкретных текстов. Мне кажется, что проблема удобного и комфортного текста не должна изначально существовать у аналитика.

И.А.ЕСАУЛОВ. Мне кажется, что мы должны сейчас признать очень простую вещь. «Сейчас» - это «настоящее время». В том, что на самом деле вопрос «ЧТО мы анализируем?» предполагает, собственно говоря, что есть некий сколько-нибудь общепризнанный предмет, границы которого мы как-то определяем своим анализом. Но если быть совершенно откровенным, то нужно признать, что в современном состоянии теории литературы давно уже сложилась такая ситуация, что, скажем, если объект нашего исследования более или менее един (скажем, литературное произведение), то предмет нашего исследования во многом конструируется самим нашим инструментарием. И тогда, конечно, вопрос «ЧТО» теряет свою онтологическую составляющую. Я настаиваю на том, что нужно это признать именно «сейчас». Когда нет единой гуманитарной науки, но есть, на самом деле, рой голосов, причем отнюдь не находящихся в состоянии диалога или согласия, а как бы роящихся. Более того, мне кажется, что даже если, например (я задавал вопрос Михаилу Моисеевичу [Гиршману]), если мы по-разному отвечаем на проблему поиска уже наличного смысла или, напротив, конституирования нами этого смысла, - чтобы войти в ситуацию диалога, мы должны все-таки признать, что в любом случае на самом деле предмет нашего исследования во многом конструируется самим нашим подходом с его инструментарием.

Иначе мы будем говорить одни и те же слова («текст» или «произведение»), но иметь в виду что-то весьма далекое объединяемому только этой словесной оболочкой. *(Аплодисменты)*.

Н.А.ВЕСЕЛОВА. Есть у меня некоторые ощущения, которые хотелось бы высказать. Мне представляется, что наши три вопроса (ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ) располагаются по степени возрастания важности. Первый вопрос, сегодняшний, ЧТО (да не в обиду докладчикам будь сказано) представляется наименее важным, и меня лично не интересует вообще никак. Я не о докладах, а о вопросе: ЧТО. Потому что объектом науки может быть все что угодно, все, что попадает в поле зрения науки, потому что наука – это что такое? Реализация имманентного человеку качества любопытства. Видит лягушку – ловит и режет ее: а наука – что у нее внутри? Поэтому ЧТО – это не столь принципиально.

Вот граница объекта изучения – да, в каждом конкретном случае должна устанавливаться, что, собственно, сегодня и происходило. Например, Валерий Игоревич [Тюпа] нарисовал на доске, продемонстрировал, как он для себя структурирует объект своего изучения, чтобы быть в состоянии с ним обращаться, чтобы его осмысливать. Но это все-таки скорее КАК, чем ЧТО. С

этой точки зрения вопрос КАК – значительно важнее, и я еще раз повторю, что у меня есть подозрение, что сегодня все, и докладчики, и выступающие, и все-все-все, так или иначе выруливали в конце концов на КАК, немножечко отходя от проблемы ЧТО.

И, наконец, вопрос, который нам предстоит в последний день, ЗАЧЕМ – наиболее существенный, наиболее главный, фундаментальный, потому что этот вопрос (я собственное ощущение высказываю) связан с некоторым… я не скажу, может быть, кризисом гуманитарных наук в современном мире, иногда явной, иногда скрытой, иногда мы это ощущаем, иногда – нет, потому что – ну как бы гуманитарное знание к трактору не прицепишь… И все-таки очень важно найти для себя как бы самооправдание и какие-то довольно простые слова, которыми мы могли бы объяснить любому студенту, который попал на филфак не по зову сердца, а просто чтоб математику не сдавать, как Игорь Владимирович [Фоменко] говорит, - чтобы мы могли вот такому студенту объяснить, и любому обывателю объяснить: ЗАЧЕМ нужно гуманитарное знание, и филология в частности? Вот если мы найдем какие-то не высокоумные слова, а очень ясные и четкие, отвечающие на вопрос ЗАЧЕМ, мы выполнили некую сверхзадачу.

И.ЮРОВА *(студентка)*. В принципе, я хотела выступить только потому, что докладчик, которая выступала передо мной, сказала, что вопрос ЧТО она считает необязательным, не основным. По-моему, наоборот: вопрос ЧТО является основным – именно для научного работника, потому что прежде чем определить, КАК и ЗАЧЕМ, надо узнать, ЧТО мы определяем. Надо узнать, на что мы направляем свое зрение, что мы будем изучать. И вот эта схема именно относится к вопросу ЧТО – на какие именно параметры данного произведения, данного текста будем обращать свое внимание в процессе изучения. *(Аплодисменты)*.

И.В.Фоменко. Я думаю, можно не аплодировать: уже началась дискуссия, а не краткие выступления… Понятно, что приятно… Но мы собьемся с ритма…

Э.Г.ШЕСТАКОВА. Для меня, например, изначально эти три вопроса – ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ – условное разведение, потому что, наверное, каждый литературовед понимает, что это не может существовать раздельно. Хотя, при всей условности, важна и методологическая позиция.

Л.А.МИРОНЕНКО. Буквально три слова. Безусловно, ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ связаны, это диалектическое единство, не разорвешь: КАК перетекает в ЧТО, и ЧТО перетекает в КАК.

Вот это ЧТО – если я его отобрала, более или менее ответственно, с точки зрения эстетически слегка просвещенного человека и человека, не отказывающегося от гражданственности, - что это (то, что я анализирую): текст или произведение?

Методик – действительно много. И у меня возникает второй уровень ответственности: ЧТО я анализирую и какую методику я выбираю? И для меня, как для литературоведа, важнее всего сделать литературу живым словом, живым достоянием.

И завершая ответ на три вопроса, предложенные Александром Александровичем [Кораблевым]: ЧТО я знаю? Да чрезвычайно мало. И особенно сейчас. И ситуация, которая сейчас разразилась, убеждает меня, что еще меньше, чем я предполагала. Что я должна делать? Ну, наверное, стараться знать больше.

И последний вопрос: на что надеяться? На то, что я не совсем выпадаю из запросов времени. Ибо литературу все равно это ЧТО я интерпретирую в этом времени.

И.В.Фоменко. Спасибо. Я только добавлю: давайте все-таки постараемся понимать друг друга, чтобы продуктивнее работать. Мне кажется, последняя дискуссия возникла потому, что мы не учли тезиса Ивана Андреевича [Есаулова]: не нужно отождествлять объект и предмет. Ведь дискуссия возникла оттого, что, как мне показалось, мы опять стали отождествлять объект и предмет исследования. Это происходит постоянно. И мы жарко дискутируем, говоря одни и те же слова, разумея под ними совершенно разные вещи… Пожалуйста, кто еще хочет высказаться?.. Иссякли?

А.В.Домащенко. Берегут силы на завтра.

И.В.Фоменко. Тогда на этом возникшую и так грубо мной прерванную дискуссию считаю законченной. Но – я бы попросил у присутствующих еще несколько минут, чтоб дать сегодняшним докладчикам по несколько слов в заключение.

В.И.ТЮПА. Ну, во-первых, я не могу не поделиться своим восторгом по поводу первого выступления в дискуссии Э.М. Свенцицкой, потому что это был доклад, точнее всех нас троих отвечавший на вопрос ЧТО. Конечно, одним этим определением, что мы анализируем слово, все равно всего не исчерпаешь, это точнее всего отвечало на вопрос, и не согласиться с ней, по-моему, никто не мог бы.

Во-вторых, как один из соавторов темы этого семинара, третий (первый автор – Блок, второй – Кораблев, а я – третий, согласившийся), я скажу, ну, конечно же, мы будем про одно и то же говорить на всех заседаниях, но об одном и том же с трех точек и с трех углов, чтобы это получило некую такую объемность. И мне представляется, что это принципиально важным было. Пытаться (это трудно, но все-таки пытаться) удерживаться в каждом заседании этой перспективы, этого угла зрения. По-моему, для лучшего понимания, что такое анализ, это принципиально важно.

Из вопросов, которые были поставлены: можно ли понимать, не анализируя? Я уверен, что можно. Конечно. Просто об этом не говорил. Другое дело, что также можно…

Да, конечно же, истина может быть как раз скрыта. Но может быть и заблуждением. Вот для того анализ и нужен. Для самопроверки. Для корректировки. Если я своим пониманием ни с кем не собираюсь делиться, так и анализировать не надо. А если я наберу на себя ответственность делиться своим пониманием, я должен скорректировать.

Ну, у нас с Владимиром Викторовичем [Федоровым] перманентное противостояние. В ответ на его сомнения я бы вот что сказал: всякие элементы чего бы то ни было, всякие части целого и т.д. – их связанность может быть двух типов: процесс или структура. И процесс, живой процесс (скажем, живой процесс восприятия, превращения текста в эстетический объект) – по-моему, не может быть проанализирован. Для того, чтобы проанализировать, я должен остановить, должен диахронию превратить в синхронию, структурировав, - и вот тут я могу заниматься собственно анализом. Это еще и потому, что предмет научного знания – только нечто воспроизводимое. А процесс моего чтения этого текста – уникален, невоспроизводим, и второй раз я прочту по-второму, а третий раз – по-третьему. И мне, если претендовал на научность, ничего не остается, как идентификация уникального. Это уникальное можно отнести к некоему типу, разряду, ячейке, клеточке – как хотите. Но эти идентификации типологические – они имеют смысл в культуре, и очень большой.

Два полюса, которые Борис Павлович [Иванюк] наметил, - я абсолютно согласен, что они есть (все – текст, я – ничто, и наоборот), но вот оперируя формулой Бахтина, я лично как раз пытался преодолеть. Мне кажется, что преодоление здесь намечено. «Совокупность факторов художественного впечатления». И когда мы говорим (вслед за Иваном Андреевичем [Есауловым], а предмет конструируется инструментарием, - совершенно точно, - но в итоге: Текст есть совокупность факторов художественного впечатления. Я, для того, чтобы верифицировать, обосновать мое художественное впечатление, пользуюсь вот таким инструментарием, и объект может здесь, конечно, изменяться.

Мне кажется, что сколько бы школ анализа ни было и ни возникало, все равно ядро есть, и вот эти формулы Бахтина и Скафтымова, с которых я начал, все равно таким ядром остаются. И эти аргументы мне кажутся неопровержимыми – насчет того, что если объект внимания сделать больше или меньше текста – это очевидно чревато ошибкой, ну и, еще не цитировал, тоже Скафтымов, помните, говорил, что единственная задача анализа – определить направленность читательского заражения. Ну, не самое симпатичное это слово – «заражение». Ну, пусть впечатление. Направленность той эстетической деятельности, которая актуализирует этот эстетический объект, - это все можно по-разному называть, но, тем не менее, я определяю направленность в некие ориентиры адекватности художественного впечатления. Вот, соглашаясь с тем, что удержаться на вопросе ЧТО невозможно, скажу, видимо, как бы забегая в конец нашего семинара, - вот что для меня…практический пример. Когда анализ нужен. Лев Николаевич Толстой очень интересно читает рассказ Чехова «Душечка», но очень неправильно. Он проявляет читательский произвол, и анализом это можно показать. Можно показать, когда прочтение выходит за

рамки «факторов художественного впечатления». Когда впечатление навязано извне. Лев Толстой вчитывает туда, в этот чеховский рассказ, свою женщину. Это анализом всегда можно показать, ну а, конечно, исчерпать, свести к одному прочтению, невозможно.

М.М.ГИРШМАН. Я думаю, что проблема, поставленная первой организаторами семинара, видимо, отражает базовое согласие, что это один из ключевых вопросов. Есть согласие и в путях его осмысления, например, объект – один, а предметов – много, - это ситуация, во-первых, аксиоматическая, а во-вторых, не только современная.

Голос. Общенаучная.

М.М.Гиршман. Безусловно, это общенаучная ситуация. Иван Андреевич [Есаулов] очень хорошо и убедительно говорил о том, что предмет конструируется самим нашим подходом, но он, как я понял, считает, что это своеобразие текущего момента. А мне кажется, что это именно общенаучная проблема, по-разному разрешаемая в истории науки. Очень интересны в этом отношении суждения Юрия Анатольевича Шрейдера о равнозначных установках сознания в реализации научной методологии. Одно из наших со-противопоставлений: 1) объект не зависит от факта существования теории, описывающей этот объект; 2) объект может претерпевать внутренние изменения под влиянием теории, описывающей этот объект. И главное здесь, как говорит Ю.А.Шрейдер, это идея о том, что можно пользоваться, и весьма плодотворно, этими равновозможными установками. И наоборот, абсолютизирование одного из них ведет к трудностям как в описаниях науки, так и в методологии научного описания реальности.

Мне кажется, это действительно сегодня очень актуально, в том числе и с точки зрения той дихотомии, о которой сказал Борис Павлович [Иванюк]. Возникает и более общий вопрос: а возможно ли творческое самоосуществление в научно-аналитической деятельности? Здесь, я думаю, стоит учесть точку зрения Михаила Леоновича Гаспарова, заостренно противопоставлявшего художественное, философское и иное творчество научному исследованию того, что есть. Для меня, например, лучшим доказательством связи творчества и исследования, лучшим примером творчества нового знания являются как раз работы Михаила Леоновича. Но при этом я думаю, его пример строгой ограничительности и, так сказать, высокой скромности заслуживает очень серьезного внимания.

Конечно, можно понимать, не анализируя. Но этот случай, по-видимому, должен быть отграничен от собственно научного исследования, которое, с другой стороны, совсем не является обязательным и всегда необходимым для человеческой деятельности. Литературоведом можешь ты не быть, но человеком – быть обязан. А если решил при этом быть литературоведом, то должен принять некоторые безусловно существующие ограничения, в том числе и в том смысле, что ты работаешь с определенным предметом и конкретизируешь его. При этом действительно (Александр Владимирович [Домащенко] хорошо говорил) есть проблема: а можно ли вообще все свести на

предмет? И какие связаны с этим потери? Безусловно. Но это как бы те условия, которые либо должны быть приняты, потому что здесь тоже есть свобода выбора – совсем не обязательно заниматься научной деятельностью, можно писать прекрасные стихи о стихах, писать прекрасные философские трактаты, которые действительно относятся к тому, что Гаспаров называет сферой чистого творчества. Но если мы говорим о научной деятельности, то тогда, видимо, постановка проблемы *о предмете* и конкретизация вопросов *о нем*, неизбежна. Но, опять-таки, в этой конкретизации действительно должно быть уловлено фундаментальное противоречие опредмечивания и пределов этого опредмечивания, потому что нашим предметом оказывается смыслообразующая энергия, но – в предмете, но – в границах. Предмет, но ни в коем случае не подлежащий сведению на вещность и на одностороннюю чистую предметность, а содержащий в себе смыслообразующую энергию бытия и общения. И вот эта необходимость установления внутренней множественности («рой голосов» - говорит Иван Андреевич [Есаулов]) делает актуальной установку на то, чтобы этот «рой» мог образовать согласие, основанное не на приведении всех к единственной истине, а на движении к глубинному единству взаимопонимания многих. Понимаете, есть много причин и много обоснованных обстоятельств, которые позволяют нервничать, сердиться, слышать по преимуществу себя, испытывать острое недовольство от конкретных форм той ситуации, в которой так или иначе мы находимся, - оснований для некоторой нервозности нашей деятельности более чем достаточно. Но чем более отчетливо мы это осознаем, тем в большей степени требуется некий внутренний настрой на спокойствие и понимание. В том, что сегодня делается и пишется, и говорится, одной из самых больших опасностей, по-моему, является дефицит не говорения, а – слуха. В смысле: способности слушать. В смысле: способности читать. Меня беспокоит, что установка «чукча – не читатель, чукча – писатель» все больше и больше становится литературоведческой установкой. Мне кажется, что если бы кто-нибудь сейчас написал книгу, литературоведческую, которую прочитали бы пусть не все (это, конечно, невозможно), но большая часть современных литературоведов, это было бы событие мирового значения, которое могло бы реально привести к некоторому изменению жизни. И я полагаю, что в нашем ЧТО содержится вот эта внутренняя установка на общение и взаимопонимание. А уж если наш предмет требует этого собирания множества в такое единство без единственности, то, тем более, очень важно, чтобы мы попытались это реализовать в своей самой что ни на есть практической деятельности.

Я надеюсь, что наша встреча будет таким путем к нарастающему взаимопониманию, особенно по мере перехода к следующему вопросу. *(Бурные, продолжительные аплодисменты).*

Второе заседание:
КАК МЫ АНАЛИЗИРУЕМ?

Председатель – В.И.Тюпа

В.И.Тюпа. Дорогие коллеги! Начинаем второе наше заседание, и слово для произнесения эпиграфа к заседанию имеет И.В.Фоменко.

И.В.Фоменко. Я прошу прощения за то, что выступаю в несвойственной мне роли эпиграфиста… Александр Александрович [Кораблев] сказал, что строка из Галича, которая мне очень нравится, может быть эпиграфом к сегодняшнему нашему заседанию. Звучит она так:

«Бойся того, кто скажет: я знаю, как надо».

(Аплодисменты).

В.И.Тюпа. Наберемся смелости, потому что сейчас мы будем слушать тех, кто знает, как надо.

С.Н.БРОЙТМАН (Москва):
«…факт исторической многослойности…»

Я как будто предвидел, что такой эпиграф прозвучит, и поэтому с самого начала замыслил свое сообщение не как разговор вообще о том, как надо анализировать произведение, а, во-первых, ограничился лирическим стихотворением и, во-вторых, захотел сказать не о том, как вообще надо, а о том, чего, как мне кажется, недостает нашим нынешним подходам к анализу лирического стихотворения.

Современные аналитические подходы к лирике, обогатившиеся в последнее время новыми методами, в том числе и лингвистическими, до сих пор, как мне кажется, не учли данных исторической поэтики, не сделали своим инструментом открытый ею факт исторической многослойности и исторической семантики образных языков. До сих пор по традиции, идущей от античных риторик и поэтик, молчаливо подразумевается, что квинтэссенцией поэтического языка является его фигуральность, или тропичность, при этом возможность иных художественных языков, не фигуральных по своей природе, т.е. не знающих вообще самого разделения на прямой и переносный смысл, как бы всерьез не учитывается. Поэтому, например, когда Якобсон обнаруживает, что в ряде стихотворений Пушкина «путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани соперничает с художественной ролью тропа, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики», - зафиксировав этот факт, Якобсон склонен называть это «поэзией без образов» или даже «поэзией грамматики». Между тем, большая, чем обычно, смысловая нагруженность, в этих случаях, грамматического плана – лишь следствие перехода поэта на иной, нежели традиционный, образный язык, обозначенный в работах Гинзбург как «простое нестилевое слово».

Но, помимо «фигурально-тропеического» и «простого» слова, историческая поэтика выявила архаический образный язык параллелизма и поставила вопрос о существовании еще более древнего языка кумуляции. Каждый из этих языков порожден определенной стадией образно-языкового сознания, отличается своей исторической семантикой и специфической модальностью. Притом это не археологическая древность, а живые и действующие в современных текстах структуры и смыслы, не сводимые друг к другу и не заменимые один другим. И до тех пор, пока мы не научимся их читать в современной лирике и не начнем видеть ее как отношение разных исторических образных языков, наше представление о поэзии будет оставаться, как мне кажется, неадекватным, и мы не сумеем ухватить как раз ту особенность художественной реальности, о которой шла речь в предыдущий день нашей работы.

Я хочу это показать на одном примере – на стихотворении Блока из цикла «Три послания». Оно удобно тем, что уже было предметом анализа исследователя, репутация которого не нуждается ни в каких характеристиках, - речь идет о работе Жирмунского, в которой он анализирует это стихотворение…

<…>

Как в прошлый раз выяснилось, мы анализируем особого рода эстетическую реальность, такую реальность, которая дана нам только в искусстве и больше нигде, потому что и в мифе, и в других областях нам дана некая другая реальность (в мифе, в частности, реальность субстанциальная, которую мы обязаны понимать абсолютно буквально). Эстетическая же реальность должна быть понята, с одной стороны, именно как поэтическая, т.е. в какой-то степени условная, и с другой стороны, как сказал хорошо в прошлый раз Михаил Моисеевич Гиршман, мы ее должны воспринимать не как *как бы* существующую, а как *на самом деле* существующую. Вот для того, чтобы она воспринималась нами как *на самом деле существующая*, несмотря на то, что она не существует, вот для этого, очевидно, и нужен исторический, архаический, образный язык параллелизма, о котором я сейчас говорил, который оказывается в отношении дополнительности с условностью нашего обычного поэтического языка.

В.И.Тюпа. Кому угодно задать вопросы?

И.Логвинова *(студентка)*. Скажите, как с точки зрения исторической поэтики следует изучать цветообозначения в современной поэзии?

С.Н.Бройтман. Цветообозначения… Если говорить о современной поэзии, то там цветообозначения, конечно же, очень прямо восходят к тому, о чем я говорил, - к синкретическому восприятию цвета. И когда, предположим, тот же Рембо в своих «Гласных» дает цветовую их оркестровку, он ведь говорит не только о цветовом обозначении, он одновременно воспринимает цвет как некую синкретичную реальность, где, допустим, «о» у него – это и белое, и одновременно холодное, и одновременно хрупкое, и высокое, и чистое, т.е. он здесь переходит к тому языку, который очень хорошо был освоен

символистами и который сам мэтр, Бодлер, когда-то назвал «соответствием». Так вот, соответствие – это не метафора, соответствие – это именно тот тип образного языка, который восходит к тем основам, о которых я попытался здесь сказать.

Э.М.Свенцицкая. Метафоры, тропы – в сущности, ведь они именно и возникают из распада мифологического единства, переходя из стадии мироощущения в стадию слова. Получается, что практически за каждой метафорой вот этот самый параллелизм стоит (у Анненского, у Ахматовой). Вопрос: как тогда анализировать специфику именно данного поэтического текста?

С.Н.Бройтман. Спасибо, очень хороший вопрос. Действительно, вы совершенно правы: было время, когда того, что мы привыкли считать квинтэссенцией поэтического языка (т.е. тропов, метафор), просто не существовало, потому что не могло по природе существовать – потому что не различался прямой и переносный смысл. И действительно, в каждой метафоре дремлет этот архаический язык. Но другое дело, что очень долгое время в поэзии этот архаический язык, даже когда использовался прямо в параллелизме, он воспринимался как нечто орнаментальное, как некий орнамент, буквального смысла которого не предполагалось. Вот с какого-то времени (я думаю, что в русской поэзии это происходит с Тютчева) началась как бы актуализация этого образного языка, и Тютчев, как считает Соловьев, был первым поэтом, который поверил в то, что природа действительно живая. Не условно, а на самом деле живая. И отсюда излюбленный им и от него широко распространившийся в русской поэзии этот самый двучленный параллелизм, и Блок очень сознательно как бы оживляет и обыгрывает то, что в обычной метафоре есть в латентном, скрытом состоянии.

Б.П.Иванюк. Вот вы говорите, очень симпатично, о многослойности языков, об историческом соотношении языков и т.д. А сама-то многослойность, наверно, тоже является исторически относительной?

С.Н.Бройтман. Как известно, все относительно и все сосуществует. Мне кажется, то, что вы говорили об относительности, ничуть не колеблет факта того, что, действительно, язык этот, которым пользуется поэзия, не одномерен, что в нем действительно есть разные пласты, разные типы, которые требуют разного понимания, имеют разные модальности, имеют разные отношения к действительности. И если мы, понимая, естественно, всю относительность, не прочитываем этого, то мы упрощаем текст и делаем его более одномерным, чем он есть на самом деле. Вот для того, чтоб наш анализ был не меньше, по крайней мере, самого текста, мы должны учитывать этот фактор.

Б.П.Иванюк. Но, при всех исторических изменениях, состав этой многослойности, наверное, остается постоянным?

С.Н.Бройтман. Можно, наверное, и так говорить. Поскольку поэзия выросла из мифа, она никогда не утрачивает окончательно своей связи с породившей ее почвой. Если утратит, то это будет уже не поэзия, я так думаю. И не случайно Валерий Игоревич [Тюпа] тоже говорил, что в глубине текста есть мифопоэтический уровень.

М.М.Гиршман. Если попытаться сделать обобщение по поводу того, как мы анализируем, и предложить некоторый выбор, который, конечно, схематичный и однозначно невозможен заранее, и со всеми этими оговорками, я все-таки решаюсь спросить. Как предпочтительнее сказать: анализируем как всегда так или иначе существующие и развертывающиеся отношения разных и разноплановых исторических языков или как некий возникающий на основе этого отношения новый язык, который должен быть осознан в своем возникающем единстве, включающем и как-то трансформирующем эту разноплановость?

С.Н.Бройтман. Второе, конечно.

И.А.Балашова. Условность и мифологичность: они существуют по принципу дополнительности, или они взаимопроникают?

С.Н.Бройтман. *(Пауза).* Я думаю, что они дополняют друг друга. Хотя тут нужен исторический подход. Вот у меня и на предыдущем нашем заседании было такое ощущение, что мы, говоря о литературе, часто как бы отвлекаемся от того, что, по существу говоря, литература не всегда была одной и той же и что она, по крайней мере, прошла три совершенно специфических стадии, на которых она не была равна самой себе. Вот, очевидно, на мифопоэтической стадии (ее по-разному называют) – там условность вообще как бы не предполагалась. Там миф был буквально понимаемой реальностью, и понимание условности поэтического образа – это наше, так сказать, достижение. Но вот когда мы дошли до понимания того, что поэтический образ – это некая условность, чуть ли не фикция… Я тут вспоминаю стихотворение Случевского, который пишет: «Ты не гонись за рифмой своенравной и за поэзией – нелепости оне…». И дальше доказывает неопровержимо, что это нелепости, что это вздор, обманное создание, а кончает стихотворение тем, что – «А Ярославна все-таки тоскует в урочный час на каменной стене». Вот когда мы ощутили, что тут есть напряжение смысловое, вот тогда поэзия начала сознательно (художнически сознательно) играть этими языками и начала становиться отношениями этих языков.

А.В.Домащенко. Вы говорили о параллелизме в стихотворении Александра Блока, потом вы упомянули о Тютчеве, с которого Александр Блок, собственно, начинается, да?

С.Н.Бройтман. Ну, в широком плане… Я думаю, что и у Пушкина это есть.

А.В.Домащенко. Мой вопрос касается все-таки Тютчева. Можете ли вы объяснить, как вы понимаете существующее, на мой взгляд, принципиальное различие между параллелизмом у Тютчева и параллелизмом у Александра Блока? Потому что, например, такие слова - «страшный мир для сердца тесен», - по-моему, в тютчевской поэзии вообще, в принципе, прозвучать не могли.

С.Н.Бройтман. *(Пауза).* Это, конечно, вопрос на засыпку… Ну, я не думаю, что у Тютчева эта строка Блока принципиально не могла бы прозвучать. И что это является доказательством того, что их образный язык в данном случае должен быть принципиально различен. Я-то думаю, что он не принципиально различен, а что он принципиально как раз близок. И что Блока

не было бы без вот этих образных находок Тютчева. Мне кажется, что уже у Тютчева есть эта игра двумя планами, двумя образными языками, и Блок просто, как мне представляется, доводит до определенного предела эту особенность. В чем его неповторимость – я сейчас сказать не возьмусь. Мне кажется, это предмет специального анализа и рассмотрения. Но в данном случае мне даже интересно не это, а то, что там и там актуализируется и эстетически сознательно используется другой, не современный образный язык. На этом только я настаиваю, больше ни на чем.

Л.П.Квашина. У меня вопрос о Пушкине. Скажите, пожалуйста, как вы определяете природу пушкинского «простого слова»? Значит ли это, что сознательное преодоление условности имеет некоторое органическое единство? Ведь уже у раннего Пушкина можно обнаружить использование предельно условного тропеического языка (эмблематического языка) и при этом – нериторической, видимо, логики?

С.Н.Бройтман. Ну, о пушкинском «простом слове» уже довольно хорошо сказано. Я только процитирую то, что писал Бочаров: он говорил, что пушкинское простое слово – это уже не определенный стиль, оно вообще не является стилем, а становится простым языком самой реальности. Действительно, на мой взгляд, в пушкинском «простом слове» поэзия доходит в своей как бы… «борьбе» не скажу, но в своем «развитии» - до такого момента, когда условно-поэтическое слово перестает быть единственным образным языком, и поэтически простое слово берет как бы на себя функцию преодоления этой самой условности. Но преодолевается не просто условность тропеического языка, а Пушкин делает нечто большее: он пытается преодолеть вообще условность искусства, и тоже замечено, что Пушкин выходит к тем границам, к тем пределам, когда искусство становится чем-то большим, чем искусство. Он у этих пределов останавливается, как замечательно пишет Грехнёв, он не делает следующего шага. И вот, может быть, частичный ответ на ваш вопрос. Так же и Тютчев останавливается. А вот Блок – не останавливается у этого предела, он как бы его прошагивает и идет дальше. Входит в ту область, где, действительно, слово и образ – это уже не просто поэтическое слово и образ, а оно начинает претендовать на то, чтобы быть воспринято как буквальная мифологическая реальность. Спасает Блока только то, что у него рядом с этой реальностью есть и другая.

Н.А.КОРЗИНА:
«…позиции биографического и концепированного автора…»

Мне представляется, что вопрос о том, КАК анализировать текст, зависит от того, какую конкретную задачу исследователь ставит перед собой. В силу того, что литературоведение знает множество путей анализа текста, то каждый раз вопрос КАК анализировать содержит в себе необходимость найти оптимальный ответ на вопрос, интересующий исследователя. Эту мысль я попробую подтвердить конкретным материалом. Я выбрала случай, когда текст

подписан не подлинным именем автора (автонимом), а псевдонимом. Поэтому моя задача: выяснить, как соотносятся позиции биографического и концепированного автора в произведениях, подписанных псевдонимом, в частности, в так называемой «женской» литературе. Что происходит в тексте, написанном женщиной, скрывшейся под мужским именем?

<…>

Таким образом, псевдоним становится средством дистанцирования биографического автора от концепированного автора и героев, для того, чтобы добиться художественного эффекта. Художническая стратегия писательницы строится на использовании системы мотивов и реминисценций, создании определенных сюжетных ситуаций, комическом снижении героев, применении иронии в самораскрытии героев, соотношении разных точек зрения, учета женской и мужской ментальности и т.д.

Я сделала попытку проанализировать только один уровень текста – обнаружение осознанного или неосознанного проговаривания женского начала автора, скрывающегося под мужским псевдонимом. Это частная проблема, которая, однако, становится ключом к пониманию многих общих важных проблем художественного текста.

Э.М.Свенцицкая. Скажите, пожалуйста, проблема пола и этой самой идентификации – это действительно проблема автора или все-таки повествователя?

Н.А.Корзина. Мне как раз хотелось бы показать, что это действительно сфера автора, и это авторская проблема… Здесь, безусловно, авторская позиция, она определяет все. Я полагаю, что это прояснение эстетической позиции автора, в которой есть и социальный аспект.

И.А.Попова-Бондаренко. Можно ли говорить о каком-то феномене женско-мужского мировосприятия в XIX веке?

Н.А.Корзина. Я полагаю, что все это, безусловно, связано с романтической традицией и вообще с тем, что мужчины в эпоху романтизма (а именно немецкие романтики) позволили-таки женщине ощутить себя человеком. И все это началось с «Люцинды» Шлегеля, когда была заявлена позиция такой творческой, самостоятельной, оригинальной женской личности. И эта романтическая позиция – «допущение», этот разговор о вечной женственности, этот удивительно широкий спектр обращенности к женской проблематике в творчестве мужчин-романтиков (и даже не только в литературе, но и в философии) дал поразительный толчок для развития женского творчества во всей Европе и в России (Сталь, Жорж Санд и т.д.).

М.М.Гиршман. Я бы хотел связать гендерные исследования с основным направлением нашей сегодняшней темы, и в этом смысле я выделил для себя некоторые проясняющие точки в том, что вы сказали, и хотел бы просить вас помочь мне их связать. Первая точка: то, КАК анализировать, зависит от задачи анализа?

Н.А.Корзина. Да.

М.М.Гиршман. А с другой стороны, в последующем рассуждении становится ясно, что если мы обнаружим, как нечто нас интересующее в свете задачи проявляется в тексте, то это и есть ответ на вопрос, как мы анализируем. А в заключение было сказано, что такая возможность позволяет выявить художественную стратегию, что, действительно, вполне может быть, по-моему, поставлено как предмет для обдумывания. У каждого писателя, можно себе представить, есть стратегия и тактика и разные формы их отношений. У аналитика тоже есть стратегия и тактика (вопрос КАК – это как раз вопрос о стратегии и тактике и их соотношении). Тогда получается: если мы проясним стратегию и тактику писателя, то это ответ на вопрос, КАК мы анализируем в соответствии с этой стратегией.

Вопросов моих два. Первый вопрос: правильно ли я понял логику движения? А второй вопрос (если я ее правильно понял): насколько этот подход должен и может учитывать то, с чем мы имеем дело (т.е. соотношение ЧТО и КАК)? Потому что вопрос о стратегии и особенно о тактике – это вопрос, конечно, более актуальный для беллетристики, для всякого рода конструктивного изготовления литературы, которая оказывается в определенном соотношении с искусством слова, но вместе с тем к нему не вполне принадлежит. Есть ли необходимость в ответе на вопрос, КАК мы анализируем, учитывать эту принадлежность?

Н.А.Корзина. Спасибо, Михаил Моисеевич, вы спровоцировали меня на ответ такого рода. Действительно, я не пытаюсь утверждать, что тексты, которые я анализировала, это произведения, принадлежащие высокой литературе и тому, что можно назвать литературной классикой. Это, безусловно, беллетристика. Но я думаю, что брошенное мной определение «стратегии писательской» - это не для того, чтобы кого-то научить писать, используя какие-то определенные приемы, это просто обнаруженные мною пути, которыми можно выявить это женское присутствие в исследуемом тексте, вовсе не являющимся высокой классикой.

Мне представляется, что вопрос о том, КАК анализировать текст, определяется прежде всего моей задачей (я хотела выявить это соотношение, и я пробовала различные способы его обнаружения, и выявила эти способы – не более того).

А.В.ДОМАЩЕНКО:
«…филологическая теория литературы…»

В 1875 году Фридрих Ницше сказал (это высказывание мы можем найти в работе «Мы – филологи»): «Думают, что подходит конец филологии. А я думаю, что она еще не начиналась». С тех пор филология делает все для того, чтобы не замечать этого высказывания Ницше. И течение нашего семинара подтверждает мое наблюдение. Ницше, безусловно, знал о таком литературоведении, которое исходит из познающего субъекта, конструирующего свой предмет. Ничего нового здесь XX век не придумал по

сравнению с XIX. Но, тем не менее, именно это литературоведение Ницше отказывается назвать ф и л о л о г и ч е с к и м. А филологическое литературоведение, или филологическая теория литературы, только пока еще, по его мнению, может родиться. И вот я поставил своей целью: всерьез воспринять эти слова Ницше, заметить их и порассуждать о том, а что же это будет за теория литературы, которую можно будет назвать филологической. А, в свою очередь, ответ на вопрос, КАК нужно анализировать и можно ли анализировать и в пределах первой, традиционной, нефилологической теории литературы, и в пределах второй, этой возможной, филологической теории, будет зависеть уже от того, как мы будем понимать сами эти две разных теории литературы.

Возможно, я сегодня успею дойти до ответа на вопрос КАК, но ситуация такова, что сначала нужно поставить некоторые фундаментальные вопросы. Может быть, нам еще и рано говорить о том, КАК, если не прояснены еще позиции исходные. Я приглашаю вас поразмыслить над этой проблемой вместе со мной. При этом я очень хорошо понимаю, что та традиционная теория литературы, которая благополучно после этих слов Ницше просуществовала еще 125 лет, не осознала необходимости появления какой-то другой теории литературы, которая вроде бы как посягает на ее права. Поэтому мое выступление, может быть, прозвучит как преждевременное в нашей аудитории. Но пусть прозвучит здесь и преждевременное слово, которое, я надеюсь, тоже имеет право на существование.

Я думаю, что филологическая теория литературы может родиться только в том случае, когда она реально, на самом деле осознает изначальность по отношению к себе вопроса о сущности языка. На то она и филологическая.

Для традиционной теории литературы язык является исключительно инструментом рационального познания. Поэтому ее идеал – точность и даже однозначность всех основных выводов, их верифицируемость. (Мы все вспоминаем то, о чем говорили вчера.) Теория литературы предстает перед нами в этом случае как н а у к а, ограниченность которой заведомо обусловлена ограниченностью инструментального языка. В пределах же второй, пока еще только возможной теории литературы, для которой язык никогда не является ни предметом, ни средством, все традиционные литературоведческие вопросы наполняются новым содержанием. До серьезности этого содержания (цитирую Мартина Хайдеггера) «науке со всей ее строгостью еще очень далеко».

Остановлюсь лишь на одной проблеме, обдумывание которой позволяет вполне ощутить разноприродный характер двух названных теорий литературы – это вопрос о литературных родах.

<…>

В отличие от теории литературоведческой грамматики, филологическая теория оказывается возможной в такой ситуации, когда «достойное вопрошание» (Хайдеггер) – в нашем случае это язык во всей его полноте как необходимое для филологии – затронет нашу мысль, открывая нам тем самым и наше подлинное призвание, и природу мышления как таковую. И тогда мы ничего не моделируем и не типологизируем, ничего не у-станавливаем, но сами

должны у-стоять, храня при этом «оберегающее внимание к истине» (Хайдеггер). Вот здесь филолог и способен выступить в качестве того, кто служит истине, а не в пределах литературоведческой грамматики.

Ясно, что в пределах литературоведческой грамматики (в констатирующем, а не в оценочном смысле) мы обречены заниматься интерпретациями поэтических произведений, постоянно стремясь к совершенствованию старых методик и к разработке новых. Здесь, собственно вопрос КАК не очень актуален. Потому что, ну, возьми, выбери методику, которая тебе близка, которая соответствует твоим природным способностям, и совершенствуй ее, работай в ее пределах. Не нравится ни одна из уже существующих методик – разработай свою. Если тебе повезет – станешь основоположником этой методики. Филологическая же теория литературы возможность такого, истолковывающего проникновения в существо поэтического слова, когда достижимой оказывается открываемое истолкование – наша общая принадлежность истине.

Можем ли мы, говоря об анализе, просто ограничиться указанием на его связь с интерпретацией, на его связь с традиционной теорией литературы и на его чуждость толкованию, т.е. на его чуждость филологической теории литературы? Проблема, по-видимому, сложнее.

Спор, который возник у нас с Александром Александровичем [Кораблевым] на одной из конференций о том, всякое ли понимание истолковывающее в той же степени, как и интерпретирующее, необходимо должно быть опосредовано анализом, отнюдь не был вызван надуманными причинами. Я спровоцировал на ответы вчера на этот вопрос Валерия Игоревича [Тюпу] и Михаила Моисеевича [Гиршмана], я сейчас прошу прощения у них за это свое действие, но я должен сказать, что я вынужден не согласиться с этими противоположными ответами на мой вопрос.

Всем известно, что анализ – греческое слово. В современной философии оно понимается как процедура (цитата из «Философского энциклопедического словаря») «мысленного, подчас также и реального расчленения предмета, явления, процесса и т.д.». Рас-чле-не-ни-я. И из этого понимания a priori исходили все выступавшие вчера и сегодня. Ясно, что таким образом понимаемый анализ не может выходить за пределы литературоведческой грамматики. В чем же в таком случае заключается проблема? Она заключается в том, что греческое слово «анализ» на самом деле никакого прямого отношения к рас-чле-не-ни-ю не и-ме-ет.

«Анализис» - это разрешение, освобождение, соответственно, глагол «аналюо» - значит развязывать, освобождать, разрешать. Мартин Хайдеггер говорит о древнейшем употреблении слова «анализ». О древнейшем, о самом первом. Древнейшее употребление слова «анализ» - это было сказано на одном из Цолликонеровских семинаров ровно 35 лет назад (и как бы связь устанавливается с нашим семинаром, почти Цолликонеровским) – мы находим у Гомера, а именно во второй книге «Одиссеи». Там оно употреблено для обозначения того, что делает Пенелопа ночью – собственно для распускания ею полотна, сотканного днем. «Аналюе» означает здесь распускание полотна на

составляющие. По-гречески это значит также освобождение, разрешение – к примеру, закованного от цепей, освобождение кого-либо из плена.

Развязывать – вовсе не то же, что расчленять. Развязывать здесь – восходить к исходному состоянию, к первоначалу. И в этом смысле аналитический подход, конечно же, принадлежит филологической теории литературы. При этом проясняется, каким именно образом речь осуществляет в ней, в этой теории, свое руководство, направляя наше мышление и определяя характер нашего вопрошания. Но всем понятно, что это совсем другой подход, и здесь, очевидно, нужны новые уточнения.

Поскольку в филологической теории литературы, анализируя, мы преследуем цель восхождения к первоначалам, постольку здесь на первый план выходит не прагматически-познавательная, но онтологическая проблематика. Учитывая разъяснения Мартина Хайдеггера, что Dasein-анализ онтичен, а Dasein-аналитика онтологична, мы можем утверждать, что анализ в пределах филологической теории литературы, т.е. в пределах истолковывающего подхода к поэтическому слову, не только не является обязательным условием понимания, но вообще оказывается невозможным, тогда как аналитика, развязывающая восхождение, не только возможна, но, в известном смысле, представляет собой другое имя для толкования.

Отмеченным отличием объясняются все прочие. Так, по той причине, что филологическая теория литературы ориентирована онтологически, ее проблемой, к примеру, является вопрос о сущности трагического, тогда как тематическое развертывание этого вопроса (жанровые особенности трагедии, сюжетосложение, композиционные особенности) не является ее делом.

Этим самым я говорю о том, что я не перечеркиваю литературоведческую грамматику. Я не говорю, что она не нужна. Она нужна на своем месте. При этом я настаиваю, что вопрос о сущности трагического – это в первую очередь и главным образом филологический, а не философский, эстетический вопрос.

И еще одно в этой связи: поскольку анализ с литературоведческой грамматикой занимается тематизацией определенных, сущностных основоположений поэзии, постольку он порождается аналитикой филологической теории литературы, во всяком случае, вторичен по отношению к ней. Наша школьная теория литературы сделала бы большой шаг вперед, если бы оказалась способной осознать этот факт.

В.И.Тюпа. Рискну начать со своего вопроса, потому что мне он представляется достаточно необходимым. Какое место между литературоведческой грамматикой и филологической теорией литературы вы отводите эстетике словесного творчества Бахтина или хотя бы, в частности, его теории романа?

А.В.Домащенко. Вы знаете, Валерий Игоревич, вопрос ожидаемый, а ответ, я думаю, будет неожиданным. Я полагаю, что филологическая теория литературы, о возможности которой я говорил (я не призывал вас завтра же вводить ее в учебные планы на факультетах и т.д.), ставит проблемы, которые изначальнее любых эстетических вопросов. Поэтому эстетика с ее

проблематикой оказывается частностью жизни в соотношении с этой филологической теорией литературы.

В.И.Тюпа. Эстетика словесного творчества – это, правда, не та эстетика…

В.В.Федоров. Скажите, ваш этимологический экскурс означает ли, что вся практика анализа литературных произведений сложилась вследствие неправильного понимания первоначального слова «анализ» как распускания, а не как расчленения?

А.В.Домащенко. Я думаю, да.

В.В.Федоров. Спасибо. *(Смех.)*

С.Н.Бройтман. Я хотел бы узнать, входит ли в эту филологию, которая еще не начиналась, Веселовский, Бахтин?..

В.И.Тюпа. Не входит.

А.В.Домащенко. Веселовский не входит. *(Смех)*. По поводу Бахтина я промолчу. Не потому, что я не знаю, входит или нет, а по другой причине… Я думаю, Бахтин, если даже не входит, то не потому, что он не был способен войти в нее, а в силу многих причин привходящих. Об этих причинах мы с вами знаем прекрасно.

Вот Ницше говорит: она не начиналась. Значит, во времена Ницше, в XIX веке, очевидно, никто и не входит. И Ницше сам не считал, что он входит в нее, в эту чаемую филологическую теорию литературы. А кто, на мой взгляд, входит, так это, безусловно, два мыслителя немецких – Мартин Хайдеггер и Ганс Георг Гадамер.

А.В.Самойлов. Насколько я понял, предметом предлагаемой вами теории анализа должны быть поэтические тексты?..

А.В.Домащенко. Понимаете, все дело в том, что у этой филологической теории литературы нет предмета – в том смысле, как мы его традиционно мыслим. Это мышление, которое не опредмечивает то, что пытается осмыслить. Поэтому нет предмета.

А.В.Самойлов. О чем говорить тогда?

А.В.Домащенко. А это, Алеша, очень долгий разговор. *(Смех)*. И нужна очень продолжительная предварительная работа, прежде чем этот разговор может начаться.

А.В.Самойлов. Выходит, мы еще в пути находимся?

А.В.Домащенко. Мы все в пути находимся.

Н.В.Кораблева. У меня простой вопрос: понимая все это, как же вы работаете со студентами? Что вы делаете на занятиях с ними? *(Смех)*.

А.В.Домащенко. Что я делаю на занятиях со студентами?.. Студенты, что я делаю? Я делаю вот что: на первом курсе я преподаю нормальное наше традиционное литературоведение. А на четвертом-пятом курсах я преподаю эти две теории литературы параллельно. Я говорю: вот проблематика, которую мы можем помыслить в пределах той теории литературы, с которой мы знакомились на первом курсе, а вот то, что выходит за ее пределы. Таким образом и проходят занятия.

О.А.Кравченко. Вы бы смогли с точки зрения филологического литературоведения ответить на кантовские вопросы, которые вчера озвучивал

Михаил Моисеевич [Гиршман]? Или же на них должна отвечать филологическая грамматика?

А.В.Домащенко. Ну, это уже род некоего интервью… Я не думаю, что сейчас это сверхнеобходимо. Хотя относительно этой возможной филологической теории литературы я готов сейчас с ходу отвечать на любой вопрос, который возникнет в аудитории. Моя задача заключалась в том, чтобы сформулировать проблему как некую реальность, которую никто не замечает.

М.М.Гиршман. Александр Владимирович, во-первых, я хотел чуть-чуть уточнить ваш ответ на вопрос Владимира Викторовича [Федорова]. Собственно, и вопрос, и ответ. Если я правильно понял вопрос, он заключается в том, можно ли считать, что непонимание первичного этимологического значения слова «анализ» привело к ошибке последующих исследователей, т.е. в этом смысле аналитическую деятельность, в частности, в литературоведческой грамматике, следует считать ошибкой?

А.В.Домащенко. Вы знаете, Михаил Моисеевич, Владимир Викторович задал мне конкретный вопрос, я на этот конкретный вопрос конкретно ответил. Вы хотите, чтоб я расширил контекст?

М.М.Гиршман. Нет, я хочу, прежде чем задам следующий вопрос, именно увидеть конкретность. Вы можете снова ответить на этот вопрос конкретно: в чем ошибка? Где граница ошибки?

А.В.Домащенко. Михаил Моисеевич, ошибка, я думаю, и даже, может быть, не ошибка, а судьба всего европейского мышления коренится в переходе от греческого мышления к европейскому, а посредником между греческим мышлением и европейским был латинский язык. Сначала некоторые основополагающие вещи были переведены на латинский язык – и утратили свое изначальное содержание, свою глубину, а потом уже на этой почве, латинской, произросло все новоевропейское мышление. Таким образом, эта ошибка в переводе слова «анализис» должна быть рассмотрена в контексте многих других подобных п е р е в о д о в греческого мышления.

М.М.Гиршман. И все эти переводы в совокупности, и фактически все развитие новой европейской филологии, с этой точки зрения, может рассматриваться как ошибка? Большая ошибка, длящаяся исторически?..

А.В.Домащенко. Можно назвать по-разному. Можно назвать ошибкой, можно назвать судьбой, можно как-то иначе – в зависимости от позиции. Я думаю, что, действительно, в переводе изначально таилась ошибка. А эта изначальная ошибка перевода греческих слов на другой язык уже определила судьбу.

М.М.Гиршман. Хорошо. Тогда в пределах этого общего прояснения вопрос мой касается уже нашего предмета. Можно ли описать сегодняшнюю ситуацию в сфере, которая нас интересует и которую мы обсуждаем на семинаре, т о л ь к о как соотношение реально существующей литературоведческой грамматики и чаемой филологической теории литературы? Будет ли это двоичное противопоставление адекватным описанием сегодняшней ситуации?

А.В.Домащенко. Я думаю, что да.

М.М.Гиршман. Вы считаете, что это вполне описывает сегодняшнюю ситуацию? В пределах этого двоичного противопоставления, так сказать, она охватывается полностью?

А.В.Домащенко. Я думаю, да.

И.С.Алексейчук. Можно ли трактовать вашу идею как попытку противопоставить европейскому предметному мышлению восточное? На востоке, кстати, во вьетнамском языке, анализ и то, что вы обозначали, как раз имеют отдельные слова, и никаких проблем не возникает.

А.В.Домащенко. Ни в коем случае. Всякие параллели, связанные с востоком, здесь неуместны. Но чему можно противопоставить, так это некой изначальной способности мышления, когда оно не было таким представляющим, объективирующим и не определялось соотношением познающего субъекта и познаваемого объекта. Что это за мышление – об этом говорится во многих работах М.Хайдеггера. Это мышление он называет вопрошающим. Именно это мышление я имею в виду, когда противопоставляю его предметному, новоевропейскому мышлению.

В.Б.Чупасов. Проект филологии вы рассматриваете в качестве некоего с л у ж е н и я истине, где язык воспринимается как некая облатка (чтобы причащаться, по большому счету). Но вам не представляется, что такой подход такого рода изначально принципиально метафизичен? И в этом отношении достаточно значимо, что хайдеггерианство стало философской основой одной из самых мощных форм тоталитаризма в XX веке. А послевоенная филология принципиально антиметафизична. И не кажется ли вам, что эта новая филология, порожденная дискурсивной революцией, и есть как раз та филология, которую ждал Ницше?

А.В.Домащенко. Вопрос здесь, конечно, с подвохом, и вполне очевидным. Ответственность за тоталитаризм я на себя брать не могу. Я думаю, что навязывать этот грех М.Хайдеггеру тоже не стоит. В нашей аудитории.

А что касается вашего замечания по поводу метафизичности моей позиции, то здесь, опять-таки, долгий разговор должен состояться для того, чтобы прояснить ситуацию. Для того, чтобы объяснить вам, что позиция М.Хайдеггера принципиально н е м е т а ф и з и ч н а, что он принципиально н е - м е т а ф и з и ч е с к и й мыслитель, что он мыслитель, который осуществляет свое философское призвание, свою деятельность философскую в ситуации после-метафизики, предоставив метафизику самой себе. А для того, чтобы разобраться в том, что такое метафизика и что такое не-метафизика, нужно предварительно было поставить вопрос об орудийности языка. Этот вопрос я не мог, в силу ограниченности времени, поставить. Так вот, изначальное мышление, к которому апеллирует М.Хайдеггер, было принципиально неметафизичным, и неметафизическая сущность этого мышления определяется особой орудийностью языка, которую он называет к а з о в о й орудийностью. Метафизика появляется потом, когда изменяется сущность языка.

И.А.Балашова. Если перевод был ошибкой (хотя развитие языка, особенно когда одно слово переходит в другое, - это история, которой ничего

не навяжешь), не кажется ли вам, что бывают в истории языка и человечества характерные ошибки – она нужна, и она совершается?

И второй вопрос: поскольку нет пока никакого противопоставления той ситуации, в которой мы все находимся, есть ли у вас какие-нибудь рецепты для приостановки ratio, аналитической способности, которая, очевидно, вас не устраивает?

А.В.Домащенко. Начну по поводу ошибок. Если они совершаются, то, наверное, они нужны. Но, очевидно, судьба каждой ошибки состоит и в том, чтобы она была рано или поздно исправлена.

Что касается рецептов, то какие ж тут могут быть рецепты? Здесь просто опять возникает со всей своей неотвратимостью тот самый вопрос, над решением которого всю жизнь работал, бился М.Хайдеггер, - это вопрос о том, что значит мыслить. Мыслим ли мы, оставаясь в пределах традиционного литературоведческого знания или нет? Действительно ли здесь реализуется наша способность к подлинному мышлению или нет? А если эта способность ощущается нами как исчерпанная, как неподлинная, ненастоящая, то тогда возникает внутренняя потребность в приближении к подлинному, настоящему мышлению. А что такое подлинное мышление? Это вопрос, который перед всеми нами стоит, который так и стоял всю жизнь перед М.Хайдеггером.

В.И.Тюпа. Мы, как с переводом слова «анализис», с самого начала ошиблись в нашем регламенте. Поэтому не в 11.15, а в 11.20 мы начнем дискуссию. Но ни минутой позже!

Ответы на записки

С.Н.БРОЙТМАН:

«Как можно анализировать поэтический язык, помимо игры языковой, языковых пластов (скажем, в футуризме, с его особой установкой на специфику слова и реальности, особенно если вспомнить опыты Каменского, стихи на обоях, поэму Василиска Гнедова и т.д.)».

Я не хотел бы быть понятым таким образом, что я якобы говорю лишь об игре языковых пластов. Слово «игра» я здесь понимаю в эстетическом смысле, отнюдь не в том смысле, что это несерьезный вид деятельности. Это та самая игра, где «кончается искусство и дышит почва и судьба», и я это пытался показать на анализе этого стихотворения. Бесспорно, я думаю, что, несмотря на модные ныне взгляды, играет вовсе не сам язык, а это взаимная игра поэта и языка. И если говорить теперь об особенности языка XIX и XX веков, то я бы сказал так: отличие именно этого языка (я бы взял немножко раньше, где-то вторую половину XVIII века – и по наше время, когда, действительно, был создан своеобразный поэтический язык), его основной особенностью представляется поэтическая модальность.

Дело в том, что прежний образный язык не имел именно поэтической модальности. В мифе он имел субстанциальную модальность, в риторической поэтике – так сказать, риторическую модальность, и только в это время, о

котором я говорю (XVIII-XX века), он обретает поэтическую модальность и особое отношение к действительности, при котором язык не является чистой условностью, одновременно он же не является эмпирической реальностью, одновременно он же не является абсолютной реальностью мифа, а он становится именно отношением этих языков, он не сводим ни к одному из этих языков и, по существу говоря, именно литература этого времени открыла некий уровень реальности, которого прежде мы не знали, и этот уровень реальности для нас загадка (если процитировать, то «прелести ее секрет», возможно, «разгадке жизни равносилен»). Вот что, мне кажется, можно, если быть кратким, сказать об особенностях поэтического языка именно этого времени.

Я думаю, что возможно принимать один из этих пластов за все, за весь язык, и оставаться внутри него, что может быть полезно на какой-то момент, но наступает время, когда нужно выйти изнутри и посмотреть на него как на целое.

Теперь насчет того, в чем специфика футуризма в интересующем плане. Мне кажется очевидным, что футуризм – явление очень неоднородное. Я думаю, что качественно различен, допустим, Пастернак, даже раннего своего периода, и тот же Каменский, и Гнедов, и Крученых. Дело в том, что Пастернак действительно хочет возвратить поэтическому слову его субстанциальность, и не случайно он может поставить слово в один ряд «с стеклом и солнцем» (напомню – «Про эти стихи»: «На тротуарах истолку с стеклом и солнцем пополам»). Стихи ставятся в один ряд с стеклом и солнцем, и для него стихи - это реальность, такая же несомненная, как стекло и солнце, но, конечно, не сводимая к этим параллелям. Собственно, «Про эти стихи» - это как раз и есть попытка ответить на вопрос, а что же это за такой язык.

С другой стороны, в футуризме, мне кажется, происходит овеществление слова на другом полюсе, и слово начинает буквально пониматься как вещь наряду с другими вещами. Мыслится это как возвращение языка к его исконной первооснове. Но это на самом деле ошибка. Потому что язык древний не был овеществлен, он был «тематическим» - он был не отделен от конкретной ситуации высказывания, но отнюдь не отождествлялся с вещью. Вот эти две тенденции в футуризме, мне кажется, важны для понимания ответа на этот вопрос.

Другой вопрос так звучит: *«Если попытаться извлечь из вашего доклада методологические зерна, то можно ли алгоритм анализа, с вашей точки зрения, представить так: (1) выяснение, на каком поэтическом языке написано произведение; (2) если выяснится, что таких языков несколько, то понять, как эти языки соотносятся»*.

Я думаю, что это абсолютно верно. Ну, может быть только поправка к тому, что это не единственная процедура. Но вот эти две процедуры предполагают, мне кажется, анализ. Потому что если я анализирую фольклорный текст и хочу быть адекватен ему, я должен понять, на каком языке он написан, какова там модальность, каково его отношение к действительности. Если это заранее не пойму, я буду обречен его толковать как современный литературный текст, т.е. могу совершенно исказить его сущность.

И последний вопрос: *«В конце вашего доклада вы говорили об эстетической реальности как предмете анализа. Эта реальность существует в самом деле (Гиршман), но может быть эта реальность как-то конкретизирована, например, как архитектоника присутствия Я в мире (Тюпа) или как-то по-иному?»*

Я думаю, что она может быть по-разному конкретизирована. Я в своем сообщении пытался ее конкретизировать иначе. Я все время подчеркивал (наверное, это не абсолютное качество, но мне кажется, очень важное), с одной стороны, ее меональность, если понять греческое слово «меон» как «не-сущее» (поэтический язык как не-сущее, как меон). И в то же самое время это такая несомненнейшая и глубочайшая реальность, в которой мы сомневаться не можем и которая, как я повторяю, открывает нам совершенно новый уровень видения мира и той реальности, в которой мы находимся.

Н.А.КОРЗИНА:

У меня была небольшая почта, но все-таки была…

Первый вопрос: *«Ясно, что в «Степной барышне» в анализе мужской ментальности присутствует чисто женское ее видение. Какова же тогда цель приобретения мужского псевдонима?»*

Я указывала на то, что цель чисто художественная. Для того, чтобы авторская позиция не была банальной, прямолинейной, для того, чтобы она была обнажена достаточно оригинально, используется, как мне представляется, эта ступенчатая система: мужской псевдоним, автор-повествователь-мужчина и потом через серию иронически выраженных точек зрения, ситуаций и параллелей – обнажается это женское начало.

«Не кажется ли вам, что позиция псевдонима ставит автора в позицию всевластия над ситуацией текста, т.е. происходит абстрагирование не только от текста, но и от авторства. Это позиция "над" при внутреннем участии знания каждой частицы организма текста. Преимущество ли это? И считаете ли вы, что автор сознательно идет на это преимущество?»

Ну, я отвечу так: отношения художника и текста бесконечно сложны, и в какой бы роли автор ни выступал, выступит ли он под автонимом или под псевдонимом, совершенно невозможно однозначно утверждать, что в творческом акте может быть преобладающим: сознательное или бессознательное.

Ну и еще одна записочка, очень странного, то ли комплиментарного свойства, то ли здесь снисхождение, то ли дискриминация… *(Смех).*

«Ваш интерес к проблеме является выражением вашей женственности или это чисто научный интерес?»

Я отвечаю: не считаете ли вы, что хорошенькая женщина не может иметь вообще никаких интересов, даже научных?

А.В.ДОМАЩЕНКО:

«Какое место вы отводите герменевтическому методу в филологической теории литературы и возможна ли такая связь вообще?»

Во-первых, большое спасибо за вопрос: вопрос очень хороший, серьезный и касается существа дела. Метод, определенный метод, был характерен для герменевтики XIX века. В XX веке герменевтика, которую разрабатывал, в частности, Г.-Г. Гадамер, принципиально не-методологична. В его работе, которая называется «Истина и метод», показано, что с помощью метода, любого, самого совершенного, истина не постигается, она не укладывается в ту парадигму, которую накладывает на нее любой метод. И таким образом филологическая герменевтика XX века ответила на предостережение Фридриха Ницше, который в свое время сказал, что не победа науки определила состояние культуры новоевропейской, а торжество метода над наукой.

А что касается связи, то, конечно же, связь самая очевидная, и я думаю, что образцы этой филологической теории литературы мы как раз находим в первую очередь у представителей герменевтики XX века.

«Насколько меньше, чем в лирике, раскрываются закономерности языка в эпосе и драме?»

Знаете, вообще, когда мы говорим о неких законах языка, которые проявляются в поэтическом слове, то мы сразу же вспоминаем нашу любимую родовую дифференциацию «лирика – эпос – драма» и начинаем мыслить в пределах этих категорий. Дело в том, что для греков той изначальной поры такая дифференциация не имеет никакого значения, она не была актуальна для них. Для греков той поры было актуально разграничение другое: на маническую поэзию и миметическое искусство. Так получилось, что потом то, что греки называли манической поэзией, стало впоследствии называться лирикой. А маническая – от слова «мания» - «одержимость», «вдохновение», «восторг». В этой манической поэзии существо языка как раз и проявлялось наиболее полно и глубоко. И наиболее ярким образцом этой поэзии являются дошедшие до нас гимны Пиндара. Поэтому понятно, что хочется напрямую связать проблему подлинной сущности языка, нахождения этой сущности, с лирической поэзией.

Вот если бы Платону задали этот вопрос, то он бы сказал так (я озвучиваю Платона сейчас): в манической поэзии, скажем, в хоровой лирике Пиндара, наиболее полно и глубоко проявляется это существо языка, а что касается эпоса, то там оно проявляется только в прямом слове, когда Гомер не изменяет своего лица (говоря уже словами Аристотеля). А что касается драмы, то Платон сказал бы, что там это существо языка уже не маническое, а миметическое.

Дальше вопрос **Бориса Павловича [Иванюка],** как всегда, неожиданный:

«Различаете ли вы в границах стихотворения как такового наличие риторического, лирического и поэтического слова? Если да, то как эти слова соотносятся с вашим различением двух теорий литературы – грамматической и филологической?»

Можно, конечно, и нужно различать. Если говорить о современной поэзии, то это, очевидно: что если слово риторическое, то оно не поэтическое, а если оно поэтическое, то оно может быть либо лирическим, либо драматическим. А если говорить о хоровых песнях Пиндара, то мне как-то затруднительно использовать наши привычные эти разграничения. Это религиозное слово? Да,

конечно. Это риторическое слово? Наверное. Поэтическое? Безусловно. Но что дают эти разграничения, чтобы понять существо поэтического слова Пиндара, я не знаю.

И вопрос **Ирины Анатольевны [Поповой-Бондаренко]** я оставил напоследок:

«Хочется верить, что вы не отказываете в праве на существование различным методикам анализа и аналитики…»

Ну, различным методикам анализа, безусловно, я не отказываю. Я думаю, что если говорить о границах нашей традиционной теории литературы, отвечая на ваш вопрос, то я думаю, что наша проблема заключается не в том, чтобы отказаться от этих методик, а наоборот – наша проблема заключается, в том, чтобы овладевать этими методиками и чтобы наконец-то мы научились строить литературоведческое высказывание, которое целиком соответствует требованиям какой-то методики, чтобы оно укладывалось в границах этого языка, который предполагается определенной методикой. Вот это задача наша. Чтоб не было эклектики. Чтоб не было смешения разных подходов в пределах одного текста. Поэтому, конечно же, как же я могу быть против использования этих методик выступать? Тогда меня нужно освободить от занимаемой должности.

Дальше: *«Вместе с тем, в вашем обращении к вымыслу прозревается настойчивая герменевтизация аналитического процесса…»*

Да, это, безусловно, так.

Еще: *«Каковы пути обретения истины в художественном произведении той алетхейя, о которой писал М.Хайдеггер?»*

Обретения истины… Я уже назвал «Истину и метод» Гадамера; я думаю, что современный филолог не имеет права существовать в филологии, не изучив эту работу. Особенно третий раздел – «На путеводной нити языка». Если эта работа не прочитана, значит, мы говорить о каких-то существенных и актуальных современных вопросах, связанных с теорией литературы, просто не должны. Мы должны сделать паузу, прочитать, подумать, усвоить это и не должны делать вид, что этой работы нет. Она есть. И мы должны с нею считаться.

А вторая работа, которую необходимо прочитать, это работа М.Хайдеггера «На пути к языку». Способность подлинного мышления обретается на пути к языку. И здесь как бы такое триединство: язык – это «дом бытия»; «бытие – это наше присутствие» (пребывание во времени, в определенном); а мы обретаем истину, вслушиваясь в язык, который является домом бытия. Вот в такой взаимосвязи можно говорить о том, что мы окажемся причастными к истине.

В.И.Тюпа. Спасибо, Александр Владимирович, и мы переходим к дискуссии. Поскольку я хотел и сам принять в ней участие, то я решительно начинаю ее, мотивируя это двумя причинами. Во-первых, если председательствующий говорит в конце, то он как бы претендует на последнее слово (я – не претендую). А во-вторых, я хотел бы выступить в жанре Элины Свенцицкой, ибо у меня нет никаких импульсов дискутировать с прекрасными

докладами, которые были прочитаны, но есть импульс попытаться сказать несколько слов о том, КАК мы анализируем произведение.

Обсуждение

В.И.ТЮПА. На мой взгляд, здесь нужно произнести такое слово: алгоритм. Наташа Кораблева уже спрашивала: так все-таки мы занимаемся только анализом или анализом и интерпретацией? Так вот, интерпретация – дело творческое, и совершается по наитию. Она может ослепить и повести за собой. Может оказаться (или только показаться) неубедительной, а то и бредовой. Анализ – это дело другое. Анализ – это наше профессиональное ремесло. На мой взгляд, это не хуже и не лучше – они перпендикулярны. Или взаимодополнительны. Я думаю, что мы все-таки сегодня пытаемся говорить (должны были бы) о каких-то вопросах нашего профессионального ремесла. Для меня это деятельность, совершаемая по известного рода алгоритму. Алгоритм – это орудие самопроверки, самоконтроля для исследователя и одновременно залог убедительности. Мне кажется, что квалифицированный анализ не может быть неубедительным. Неубедительным может быть алгоритм, который я изберу, и тогда, если это квалифицированный анализ, алгоритм нужно оспорить.

Вот я, экономя время, заранее написал на доске некие слова:

ФИКСАЦИЯ
СИСТЕМАТИЗАЦИЯ
ИДЕНТИФИКАЦИЯ
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ

На мой взгляд, все высказывания научного дискурса принадлежат одному из этих уровней. Мы, изучая что-нибудь (не только в литературоведении), или фиксируем какие-то факты, какие-то явления, проявления (в нашем случае, для меня это – факторы художественного впечатления). Мы их систематизируем – это внутритекстовая систематизация тех наблюдений, которые я сделал и зафиксировал. Мы идентифицируем эту систематизацию, т.е. определяем класс, тип, род того явления, - к какой ячейке это явление относится. Т.е. это систематизация не внутритекстовая, а внешняя. Объяснение – отвечающее на вопрос: почему? Почему этот автор мог написать такое. И, наконец, концептуализация, отвечающая, в сущности говоря: зачем? Зачем нам сие послано (через автора)? Каков смысл этого в нашем мире, в контексте нашей жизни?

Вот эти ступени, на мой взгляд, логические (не хронологические, упаси Бог!), и, конечно же, в нормальной ситуации, приступая к анализу, первоначальная концептуализация у меня уже есть. Т.е. это произведение для меня уже стало предметом, оно для меня уже обладает смыслом. Тем строже должен быть алгоритм научного анализа, чтобы я скорректировал эту свою первичную концептуализацию.

Для меня в область анализа входят первые три ступеньки – фиксация наблюдений, систематизация (это то, что чаще всего называют научным описанием) и идентификация (может быть, ключевой момент). Идентификация – это уже работа с тем, что я наметил и систематизировал в направлении смысла. Пока я занят анализом, я должен анализировать только текст, но в направлении смысла. А дальше наступает (если говорить о полном научном исследовании) область и того, и другого.

И в заключение этой реплики – два слова о безопасности правильно понятого смыслоцентризма. (Здесь эта проблема уже ставилась). Я здесь мыслю вслед за Бахтиным и вижу, что возможно уйти от опасности смыслоцентризма. Цитирую Бахтина: «У мира есть смысл». В другом месте: «Объективная истина несомненно есть».

Объективная истина несомненно существует, но она принципиально не вместима ни в какое одно сознание. Она принципиально требует множественности сознаний. И сделав вот это ограничение, мы, по-моему, делаем себе прививку от опасности смыслоцентризма.

Разумеется, на уровне концептуализации мы никогда не отождествим свои прочтения произведений, но, делая хорошо свое ремесло по проверенным, обоснованным, убедительным алгоритмам, мы найдем больший, более существенный, общий знаменатель.

И.А.БАЛАШОВА (Ростов-на-Дону). Я очень стремилась попасть на этот семинар. Хотя я историк литературы, но мне очень хотелось послушать, как себя чувствуют теоретики, потому что в силу некоторых обстоятельств пришлось этим летом знакомиться с очень большим количеством работ, и я обратила внимание, что теоретические работы отличаются тем, что так теоретикам нравится, что они говорят, так они уверены в своей правоте (хотя они часто бывают очень не правы, и историку это видно)… а теперь я поняла, что все-таки чувство беспокойства есть – по поводу того, что мы делаем, - и у историков, и у теоретиков.

Вообще, наши ростовские теоретики, которые мне страшно сейчас завидуют, они – поспеловской школы, они говорят о том, что вообще теория литературы (я-то этого, честно говоря, не знаю) возникла работами Поспелова…

И.В.Фоменко. … и закончилась его смертью. *(Смех)*.

И.А.Балашова. Я думаю, что основное беспокойство связано как раз с тем, что у нас тут есть эти две ветви – теоретический подход к предмету и историко-литературный. Есть какое-то ощущение Сциллы и Харибды. Вот мы отправляемся в плавание с теоретиками, и вдруг некоторое чудовище появляется, которое я бы назвала Абстрагированием. Идет абстрагирование от предмета. Один пример такого абстрагирования (хотя, не знаю, можно там говорить о теории литературы) – доклад Валентина Непомнящего, по которому он защитил свою докторскую. Есть Непомнящий, есть феномен, но нет Пушкина. Это явление наиболее характерное… Мы становимся неким Летучим Голландцем.

Что касается другой стороны, то здесь историки литературы чаще себя проявляют – они без руля и без ветрил. Это такое плавание, напоминающее Языкова, в конце которого – «…тонет, тонет мой челнок». Вот другая противоположность. Никакого руководства теорией.

И тут встает такой вопрос (чем мне интересен был сегодняшний последний доклад): есть ли у нас право и какое право, какая степень права, на анализирование, на абстрагирование? Что мы привносим? В какой степени остается предмет, автор? Как мы обобщаем в результате? Что должно быть этим обобщением? Если мы обратимся к одному из наиболее значительных художников – тут я согласна с сегодняшним беспокойством (очень частым у теоретиков, нередко у историков) – абсолютное невнимание к эстетической данности. А ведь эстетическая значимость того, о чем мы говорим, переходит, естественно, в типологию. Сегодня, например: поскольку мы говорим об анализе литературного произведения, причем тут Дурова с ее «Записками»?. Литературное ли это произведение? Тут нет какой-то четкости, представления о том, что мы избираем для анализа и по поводу чего мы выстраиваем свои концепты и типологии.

Если мы обратимся к Пушкину: что он нам предлагает в этом смысле? Каким образом Пушкину удается сохранить то, что философски и теоретически для нас значимо как для людей, занимающихся размышлениями о методике анализа, о возможности анализа? Толстой говорит: повести Пушкина «голы как-то». А у него, действительно, голые повести – с глобальной айсберговой частью. Но эти очень такие простые, краткие вещи наполнены деталями, с которыми вообще живешь жизнь. Когда прочитываешь эти повести, их помнишь, через детали… Что это за детализация? Что это за разрежение воздуха, о котором Гоголь сказал: «в каждом слове – бездна пространства»? Когда начинаешь об этом задумываться, понимаешь, что это просто-напросто совершенно необходимое Пушкину как художнику сохранение ощущения.

Посмотрите, что об этом пишет А.Ф.Лосев: «Нельзя мыслить ощущение без мышления…» Лосев предлагает нам подняться на тот же уровень, на котором находится художник, выработать «образное представление». То есть: «Различающее нахождение себя и как иного себе и как себя самого…» Вот это, на мой взгляд, единственное предложение выхода из определенного методологического тупика, в который мы заходим в момент анализа.

Надо к каким-то форточкам, что ли, обращаться и, как у Тарковского, – от здания отъехать в космос и увидеть оттуда все, что происходит… Нужно подниматься к синтезу, в котором (во всяком случае, нам это дано по предмету, с которым мы общаемся) есть эта способность сохранить представление-ощущение, которое нам дано образом, который мы изучаем. Мы должны на ладони образ показать, в котором есть уже и наше представление о нем, и наше обобщение, и наше ощущение, и художник тоже должен в этом являться… В общем, это очень сложная данность, которую мы должны в результате анализа представить… К этой данности мы должны подняться.

Э.М.СВЕНЦИЦКАЯ. Мне очень трудно говорить, поскольку я не теоретик, я практик, историк и интерпретатор. Интерпретатору начинать думать о том, как он это делает, - все равно что сороконожке начинать думать о том, как она ходит. Пока она не думает, она ползает, а задумалась – и ходить перестала. У меня сейчас именно такое впечатление. Я бы хотела сразу же присоединиться к пафосу выступления Ирины Александровны [Балашовой], в том плане, что мы как бы теоретическое в основном сознание представляем, но если говорить о том, КАК анализировать, то тут нужен другой подход, историко-литературный.

<…>

Я, в принципе, поняла из доклада Самсона Наумовича [Бройтмана], что произведение – это некое многоуровневое, многоязыковое целое, анализ – это прояснение взаимодействия этих уровней.

Что касается доклада Александра Владимировича [Домащенко], то мне показалось, что это не столько ответ на то, КАК анализируем, сколько разговор об истоках онтологических того, как мы анализируем.

По поводу того, что произошло со всеми нами, когда неправильно перевели древнегреческие тексты (о чем пишет Хайдеггер), - я бы, наверное, не говорила ни об ошибке, ни о судьбе, потому как эти понятия предполагают вариативность. А что происходило здесь? Объективный процесс распада мифологического сознания, при котором полная фиксация (полнота перевода) была просто невозможна. И та идеальная перспектива, о которой говорит Александр Владимирович, это, по сути дела, возврат к мифологическому мышлению. Но вопрос: возможен ли он? Мы как бы в ответ на анализируемое художественное произведение создаем еще одно художественное произведение. А нужно ли это?

И здесь еще одна ловушка… Вчера говорили о ловушке идеального комфортного произведения, а такая же ловушка – идеальный комфортный анализ. Слово диктует, как его анализировать. Если говорить о какой-то методике анализа, то всегда возникает проблема его приложимости. Она за собой мыслит какой-то конкретный текст. А вернее сказать, текст мыслит какую-то определенную методику анализа. И если говорить об общих предпосылках (я не говорю об алгоритме), то для меня актуальны три.

Мамардашвили говорит о феномене непонимания, причем о таком непонимании, которое задано в структуре текста. Он говорит, что без непонимания и не вспыхнет способность понимать эстетический объект. Дальше буквально его продолжает Гадамер: «Мы можем понять только то, что нам представляется ответом на вопрос». И, наконец, Бахтин: «Понимание вызревает в ответе». Ежели это все принять за посылки, то можно сделать вывод: проблема в том, чтобы реконструировать вопрос и прочесть текст как ответ. Проблема в том, чтобы задавать вопросы к тексту. А вот КАК их задавать? – вот это, наверное, то, о чем должен думать каждый индивидуально и каждый над своим текстом. Находясь в бытии общения, о котором говорил Михаил Моисеевич [Гиршман].

И.В.ФОМЕНКО. Из личного опыта мне более или менее понятно: принципы анализа зависят от того, что хочу получить в результате. Тот вопрос, который я задаю тексту, заставляет искать тот принцип анализа, который позволит получить оптимальный ответ. Но при этом всегда остается проблема, с которой, так или иначе, сталкивается каждый из нас. Проблема эта сформулирована в жестком оксюмороне – «гуманитарное знание».

Дело в том, что понятие «гуманитарный» предполагает мою рефлексию, непосредственное восприятие эстетической данности, то самое эстетически значимое «нечто», что нельзя передать в понятиях. А слово «знание» предполагает аналитический подход и необходимость передать в понятиях именно то, что в понятиях принципиально не передается. Проблема в том, как уравновесить их, сделать так, чтобы они давали оптимальный результат для понимания, то есть актуализировали максимальное количество смыслообразующих механизмов?

И вторая (более конкретная) проблема возникает при анализе новых литературных явлений: как анализировать ИХ? Мы провели конференцию по «Москве – Петушкам» Венедикта Ерофеева, сейчас готовим сборник. И выяснилось, что сборник получается очень интересным именно потому, что все статьи интересны, доказательны, умны и прочее – и все противоречат друг другу! И все авторы при этом правы. Неправых нет. Почему? Вероятно, потому, что «Москва – Петушки» (к которым можно относиться по-разному, я сейчас говорю не об оценке) есть некий представитель того типа текста, который мы пока не умеем описывать. Мы его описываем тем метаязыком, которым мы описываем Тургенева, которым мы описываем традиционные повесть и роман, и этот метаязык не годится для описания качественно новых явлений. Поэтому мне кажется, вторая фундаментальная проблема, которую каждый решает, как может: как описать явление языком, адекватным самому явлению?

Мне кажется, что это две принципиально важные проблемы, на которые постоянно приходится отвечать интуитивно или осознанно, когда сталкиваешься с проблемой КАК (интерпретировать, анализировать и т.д.).

С.В.МЕДОВНИКОВ. Я пропустил первый день, и как зритель, не видевший первого акта, теряюсь в догадках, что было вчера и почему сегодня такое продолжение… И мне показалось, что если б мы начали с вопроса ЗАЧЕМ, тогда, может быть, и не понадобилось бы говорить о том, ЧТО и КАК. Но это только предположение.

Еще лет 70 и больше тому назад Б.М.Эйхенбаум писал о том, что вопрос о том, как писать, сменяется вопросом «как быть писателю?» И к тем вопросам, которые сформулированы на нашем семинаре, нужно бы еще прибавить вопрос КТО. Кто подходит к литературному произведению? Кто в праве? Как вооружен этот КТО? И чего он хочет, в конце концов?

И в этом смысле я позволю себе не согласиться с Валерием Игоревичем [Тюпой] относительно анализа и интерпретации. Интерпретация литературного произведения – это анализ, у которого есть цель. Если у анализа нет цели, то это разбор, школьный. Потому что анализ предполагает в конце некий

результат, и результат этот должен таить и содержать в себе новый смысл. Может быть, новый замечательный текст. Может быть, не менее замечательный, чем тот, который был подвержен анализу.

Древняя персидская пословица гласит примерно следующее: «Если ты не похож на облако, то помолчи о нем». Вот об этом уже сегодня тоже говорили. По-моему, это Ирина Александровна [Балашова] сказала (или к этому очень приблизилась): наш образ (образ того, что мы делаем) должен быть похож на тот образ, который стал предметом нашего анализа. Т.е. как образ об образе. Наверное, это идеал.

Что ускользает от нас после нашего анализа? Что мы не затрагиваем? Об этом тоже сегодня говорили (Элина Михайловна, в частности). Но кто-то из великих сказал: «Природа нам отвечает только на те вопросы, которые мы ей умеем задавать». Но мы ж очень ограниченны, и сами в этой природе, и это хорошо, что мы – одно с природой. А если наша природа – неродственна той природе?

А мы задаем только удобные вопросы. Игорь Владимирович [Фоменко] тоже об этом говорил. У нас есть некая цель (у нас уже цель заранее – каждый анализ, конечно, имеет цель), и мы задаем те вопросы, которые нам доступны, до уровня которых мы поднимаемся, и никто не гарантирует нам, что мы задаем лучшие или самые тонкие, или самые объективно-истинные вопросы. Тем более, что, как выяснилось сегодня, истина в одной голове не вмещается, она, как душа, связывает сразу многие головы и проходит где-то на каком-то глубоком уровне, и как бы нет переклички, и мы не распределяем ее или не знаем, не догадываемся, кто какую часть истины в себе несет. И потом, как известно, не мы владеем истиной, а истина владеет нами. Если нам это дано.

Так вот, то глубокое беспокойство, которое прозвучало, по-моему, в очень интересном и оригинальном докладе Александра Владимировича [Домащенко] о том, какая филология нам нужна, - этот вопрос, конечно, нужно задавать не только по праздничным дням, но и во вторники и понедельники. Этот вопрос – главный, и сегодня получилась такая некоторая драматургия, непредусмотренная, но, тем не менее, сложившаяся.

В очень элегантном докладе Самсона Наумовича [Бройтмана], который его так очень симпатично преподнес, и я должное отдаю нашему дорогому гостю, в то же время выяснилось – по крайней мере, у меня было такое ощущение, и может быть, оно не одинокое, не как парус, - что это исчерпанность, что это усталость наших анализов. Ну хорошо, вот там есть более древний язык, более современный язык, и много языков может быть в одном произведении, а у нас-то язык только один… Чем больше мы совершенствуем наш метод, тем он становится ограниченней, потому что мы входим в одну плоскость, сужаем ее, и мы совершенствуем мелочи, а между тем огромные пласты смысла уходят от нас куда-то в сторону по касательной, и мы не можем его коснуться. Еще древние говорили: меняйте стиль, меняйте методы. А мы совершенствуем только один, потому что ведь все диссертации пишутся по одному шаблону: нужно то-то, то-то и то-то. И уже это ограничивает страшно и приучает к каким-то однобоким, односторонним действиям, и наша наука становится чем-

то вроде религии, и всякие попытки покушения на это воспринимаются очень болезненно и подлежат как бы каре и, может быть, изгнанию (как у древних греков).

Так сколько же языков нам нужно? Вот вопрос о том, какова доля языка в художественном произведении (доля языка, доля гения, доля Бога – чья еще доля?)…

В интересных размышлениях Иосифа Бродского есть и такая мысль (может быть, она не совсем новая, но она по-новому там разворачивается, и многократно): что поэт – это произведение языка. Это очень симпатичная мысль (хотя буквально ее понимать не нужно) И вот то, о чем говорил Александр Владимирович [Домащенко]: когда же наконец мы нашу науку сделаем филологической? Это вопрос не праздный, при всей экзотичности и при всей глобальности затронутых тем. Ну, в самом деле, а как быть, если все европейское мышление такое? Нам что, записаться в азиаты? Но что-то надо делать… Искать новые пути и хоть немножко быть похожими на то, чему мы поклоняемся. Как еще говорили древние: «Если ты не Гомер, то помолчи об Ахилле».

В.В.ФЕДОРОВ. Я хотел выступить тоже по поводу доклада Александра Владимировича [Домащенко]. В этом выступлении, мне кажется, проявился такой симптом, который уже давно существует в совокупности наук, которые изучают слово, в частности, такую форму его существования, как поэтическое произведение. Дело в том, что филология, по-видимому, изучает несколько другой предмет, чем литературоведение. И мне кажется, что этим предметом является поэтическое бытие автора, а не литературное произведение непосредственно. И у филологии, безусловно, есть свой метод, который только формируется, становится. В частности, именно для филологии становятся актуальны такие вопросы, которые не волнуют литературоведа. А если они начинают его волновать, то, стало быть, он, так сказать, эволюционирует в сторону филолога.

Например, я рассматриваю совокупность причин, которые обусловливают поведение Онегина. Странный, а может быть, даже и дикий вопрос: где осуществляется акт моего высказывания, или событие моего высказывания? Я отвечаю на этот вопрос так: в онегинской действительности. Созерцатель, который видит и осмысливает поведение Онегина, не только видит, не только обладает зрением и слухом, он также обладает и сознанием. Это субъект, который понимает, который осознает, который интерпретирует поведение Онегина. Возникает вопрос о соотношении этого высказывания с высказыванием меня как автора статьи, например, или автора монографии. И это соотношение является само по себе проблемой. И я думаю, что это филологическая проблема.

Конечно, тут нужны предположения об источниках подобного рода ориентации на художественное произведение. Литературовед может полагать, что это именно он непосредственно видит, воспринимает и анализирует, осознает художественное произведение. Филолог – должен, по крайней мере,

понимать, что между исследуемым предметом, бытием автора и им есть посредник – читатель, созерцатель, и непосредственно у него как филолога доступа или контакта с бытием автора – нет. Тут обязательно есть субъект, который опосредует, который относится к этому автору непосредственно.

А теперь что касается странной записки, автором которой был я. Я хочу сказать о творческой истории этого шедевра, т.е. о том мотиве, который заставил меня эту записочку написать. Я думаю, что стимулом поведения Дуровой было не желание поменять пол, а вообще выйти из сферы того существования, где этот признак является каким-то значимым. Автор вообще не имеет полового признака. Он не является ни мужчиной, ни женщиной, ни стариком, ни младенцем. Поскольку он не является жизненным существом, то, стало быть, для него не характерны и все эти признаки, которые характерны для живого существа и живого человека. И эта необходимость, мне кажется, и заставила Дурову сопротивляться Пушкину, который прочитал эти записки как мемуары. Она же хотела – я не хочу сказать, что продолжать игру – она хотела оставаться в той сфере, которую она, так сказать, завоевала, пройдя отечественную войну. Она не захотела уходить из своего авторства.

Сегодня наблюдается противоположная тенденция. Мне кажется, что это какой-то женский комплекс: не только женщины-авторы художественных произведений, но и женщины-литературоведы начинают комплексовать по поводу своей женственности или женскости. Дело в том, что мужчина-автор, мне кажется, более легко переходит в это существование, где человек утрачивает эти самые признаки. *(Смех)*. Я еще не все сказал… А женщина, во-первых, это труднее переживает, и в то же время она и боится это пережить. Отсюда и как бы настаивание на этой своей женственности, настаивание на том, что должна существовать «женская литература» (я не говорю о каких-то женских романах)… ну, и женское литературоведение. Вот этот симптом мне кажется, в общем-то, довольно опасным, и это и побудило меня написать такую странную записочку.

С.Н.Бройтман. У нас уже совсем мало времени остается до конца заседания. Очень хотелось бы, чтобы председательствующий призвал к залу говорить на тему, наконец-то.

В.И.Тюпа. По-моему, зал слышал призыв, я к нему присоединяюсь.

М.М.Гиршман. Я не могу обещать, что исполню… *(Смех)*.

В.И.Тюпа. Но уровень ответственности повысился.

М.М.ГИРШМАН. Сейчас я попытаюсь говорить прямо на тему. Первое, что я скажу, будет как раз обращено к автору призыва. Я считаю, что в первом докладе, который мы сегодня прослушали (докладе Самсона Наумовича [Бройтмана]) для меня, например, был прояснен некоторый очень и значимый, и актуальный, и общезначимый момент в ответе на вопрос, КАК мы анализируем – необходимость в этом КАК учитывать реальные отношения разных языков. Это, по-моему, действительно общезначимый принцип. Мне кажется, можно утверждать: по мере того, как возникает искусство слова как

нечто специфическое, сразу же возникает эта ситуация отношения, вплоть до таких явных положений, когда просто «другой язык» оказывается языком поэзии в отличие от обыденного существования языка. Но далее – все более и более сложные внутренние соотношения этих разных языков, и эта множественность возникающих языков, относящихся друг к другу, порождают некоторую фундаментальную ситуацию, имеющую отношение, по-моему, к истоку и сути поэзии, о которых говорили сегодня так или иначе все докладчики, но особенно Александр Владимирович [Домащенко], и которые тоже, на мой взгляд, имеют ближайшее отношение к пониманию КАК. Я имею в виду, что в результате… «результат» тут неточное слово… в процессе этого соотношения появляется нечто единое, которое представляет собой некое «новое слово», если говорить метафорически, называющее впервые то, что названия не имеет. И от нас применительно к вопросу КАК требуется адекватное понимание этой множественности и этой разнокачественности, которая отличает и связывает отношения языков и новый язык, возникающий на основе этих отношений.

Я позволю себе привести пример, с которым, я, конечно, вполне понимаю, может быть, уже надоел, но мне он очень нравится и в более или менее краткой форме я иначе не могу сказать. Для меня, например, в этом отношении ближе всего область стиховедения, которое дает возможность понимания того, что возникновение специфики стиха есть всегда возникающие отношения, существующие в произведении и в массиве произведений, стиха к не-стиху и, внутри стиха, разных типов стиховой организации. И эти отношения разных типов могут и должны быть в процессе КАК, прежде всего, т о ч н о описаны, настолько точно, насколько позволяет это сделать стиховедческий инструментарий. И мы с помощью этих точных описаний можем утверждать и доказывать, как я пытался сделать, что, например, стихотворение Некрасова «Поэт и Гражданин» написано четырехстопным ямбом, в определенный момент его существования, когда ему уже предшествовала достаточно отчетливая дифференциация типов ритмического движения: допушкинского ямба с одной ритмической структурой и собственно пушкинского ямба с другой, и произведение Некрасова представлено соотношением этих двух типов, разделяющихся по монологам его главных «героев». Пример очень удобен для студенческого изучения; и когда я спрашиваю студентов: «Вы со школы знаете это стихотворение, я прошу его еще раз перечитать и сказать: кто говорит пушкинским ямбом, а кто – не пушкинским?», то чаще всего звучащий хоровой ответ: «Гражданин говорит не пушкинским, а Поэт говорит пушкинским ямбом». Некоторое впечатление производит, когда я показываю и доказываю: извините, наоборот! Самым что ни на есть пушкинским ямбом говорит Гражданин, тем самым ямбом, который характеризует читаемые им пушкинские строки:

Ни для житейского волненья,
Ни для корысти, ни для битв,
Мы рождены для вдохновенья,

Для звуков сладких и молитв.

Так говорит Гражданин. А у Поэта представлена как раз-таки иная ритмическая разновидность четырехстопного ямба. Это отношение в данном случае тоже является отношением разных ритмических языков, формирующих некое новое ритмическое слово.

И вот дальше я делаю естественный перескок – я перехожу к попытке, так сказать, прочтения этого ритмического слова и, по крайней мере, на этой основе предостерегаю от вполне школьной риторики по поводу того, что Некрасов утверждает:

Поэтом можешь ты не быть,
А гражданином быть обязан.

И одно уже это обстоятельство позволяет мне предложить интерпретацию, утверждающую, что если действительно попытаться выяснить, что именно Некрасов говорит, то это, скорее, может быть сформулировано так:

Поэтом *не можешь ты не быть,*
А гражданином быть обязан.

Здесь, конечно, требуется более подробное развертывание, на которое я сейчас не способен. Для меня в данном случае важнее подчеркнуть самый момент действительно многоязычности, переходящей в некое новое слово.

Сейчас Элина Михайловна [Свенцицкая] сказала, что, отвечая на вопрос КАК, нужно подходить к тексту, как к соотношению исторически различных типов языков в едином целом. Я бы здесь добавил, что это и отношение многих жизненных целых в образующейся целостности, которая принципиально объединяет множество языков и множество миров. И вот этот момент такого объединения представляется мне принципиальным для понимания того, КАК, и для понимания, может быть, опять-таки, некоторой фундаментальной связи КАК со ЧТО. Потому что сама по себе эта многомирность, превышающая любую конкретную размерность, и многоязычность, превышающая любой конкретный язык, кажутся мне важными именно для той границы, которая позволяет прояснить наше ЧТО как эстетическую реальность в с а м о м д е л е.

Что значит «в самом деле»? Ведь понятно же, что не дай Бог, если это «в самом деле» будет понято как историческая утопия в смысле признания искусства за действительность. Не дай Бог, если это «в самом деле» приведет к тому, о чем на прошлом заседании спрашивала Людмила Андреевна [Мироненко]: как отделить Отелло и Дездемону от бытовой драки офицерской семьи на соседней лестничной площадке? Мне кажется, что здесь существует очень существенная граница, которая заключается в том, что отделить можно, только понимая, что да, в принципе, к Отелло имеет отношение и драка на ближайшей лестничной площадке. Поэтическое произведение уничтожается, если оно сводится на любую эмпирическую действительность и вообще на

любую действительность в любом ее понимании, но оно также уничтожается, если оно полностью противопоставляется ей и понимается как существующее *как бы,* не в самом деле, как некая чистая возможность или как некая чистая идеальность, или как некий чисто идеальный мир. Мне кажется, что фундаментом здесь оказывается, опять-таки, некое реализуемое отношение между действительностью и всеми возможными мирами, обращенными к идеальной полноте бытия. И только это соотношение, только такие натянутые струны между небом и землей соединяют и многоязычность, и многомирность в некое ЧТО, которое и подлежит какому-то адекватному прочтению. И я думаю, что вопрос «КАК мы анализируем» внутри себя имеет устремленность: если мы отвечаем на этот вопрос, то его практической актуализацией оказывается возможность читать. Этот вопрос (КАК) практически оказывается значим для того, чтобы прочитать то, что написано и нуждается в понимании, потому что одной из установок нашей аналитической деятельности, которая также имеет практическое значение, является установка, связанная с презумпцией непонимания: мы не знаем, на каком языке это написано, нам не знаком этот язык: «Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу» (смысл мы не заранее знаем, мы его ищем) и «Темный твой язык учу» (опять-таки, учу, а не заранее знаю). И вот эта презумпция оказывается здесь очень актуальной. В ее реализации мне представляется чрезвычайно значимым утверждение блага множественности во всех отношениях. Множественности и в смысле ЧТО, и в смысле КАК, множественности как блага, - при условии, если мы осознанным индивидуальным усилием стараемся, чтобы в этой множественности существовал вектор взаимообращенности. Вот почему я не вполне разделяю дихотомии всякого рода применительно к перспективе нашего развития и, в частности, альтернативу Александра Владимировича [Домащенко] – филологической теории литературоведческой грамматике. Я очень разделяю пафос филологической теории литературы в принципе, и очень рад, что у Александра Владимировича есть практические достижения в этой области (больше в его книгах и статьях, конечно, чем в сегодняшнем докладе), и в этом смысле позитивная работа в поисках новых путей чрезвычайно существенна. Но я боюсь, что именно этой позитивной работе может препятствовать вот такая, так сказать, звенящая в сознании альтернатива, побуждающая и порождающая интонации сначала разобраться с этой «литературоведческой грамматикой», хотя, конечно, при этом обязательно надо сказать, что она может занимать свое место и должна занимать свое место, но интонация определяет, что все-таки это не то… И это тоже по-человечески, конечно, вполне понятно, потому что, в самом деле, когда что-то делаешь сам, то другое – не то. Но я призываю к реальному отношению множественности. Я не могу вписать в одно слово герменевтику Гадамера и герменевтику «Я есть» Поля Рикера; я не могу вписать в одно слово только что вышедшую, замечательную книгу Сергея Георгиевича Бочарова и то, что он называет «религиозным литературоведением» и что он прекрасно там описывает; я не могу вписать в одно слово близких друг другу Владимира Николаевича Топорова и Михаила Леоновича Гаспарова – для меня это

индивидуальные миры, и я счастлив, что могу определенным образом реагировать на эти миры. Когда я читаю их книги, я чувствую, какое благо – множественность, и какой это стимул для того, чтобы я мог, как это ни трудно, конечно, в наших сегодняшних усилиях, все-таки пытаться делать свое дело.

Л.П.КВАШИНА. Я постараюсь соответствовать теме, говорить о ЧТО и КАК, которые, мне кажется, в нашем разговоре нераздельны, даже тогда, и чаще всего тогда, когда это не декларируется. И вот речь об адекватности: ЧТО мы анализируем – тому, КАК мы это делаем.

ЧТО мы понимаем как несомненную ценность, как особый предмет, который пресуществляется, или преображается, в особого рода предметность преображающуюся, и, соответственно, само понятие анализа тоже преображается, предполагая приобщение и прозревание того, кто созерцает истину. При этом истина, действительно, открывается или созидается в эстетическом акте. И вот вопрос как раз об истине: мы каждый раз ведем речь об истинной поэзии, т.е. мы находимся на определенном, необычайно высоком уровне, требующем от нас очень серьезных усилий. Тем не менее, многое остается как бы за кадром и не служит предметом нашего разговора. Я напомню известную типологию Толстого о том, что поэты делятся на дурных, посредственных, хороших и очень хороших, дальше – бездна, и только за этой бездной находятся истинные поэты. Моя реплика имеет вопросительную интонацию: является ли весь этот богатейший пласт, без которого, мне кажется, и истинную-то поэзию понять очень сложно, - предметом литературоведческого анализа?

Можно сформулировать иначе, на ином языке: можно ли верифицировать и нужно ли, должно ли верифицировать несостоявшийся эстетический акт? Потому что действительно ведь во многих случаях мы должны фиксировать именно такую ситуацию. Причем речь может идти не только о «дурных» поэтах, а о «хороших», «очень хороших» и даже «истинных». Если у Пушкина, как говорят исследователи, мало плохих стихов, то у Лермонтова – увы. Но это одна сторона, о которой говорил Ю.М.Лотман: он настойчиво говорил о нереализованных возможностях литературы. Т.е. мы имеем дело с фактами литературы, в которых истина лишь наметилась, приоткрылась или как бы есть намек на нее, но не вызывает у нас завершенного эстетического впечатления. Как анализировать, как подходить к такого рода явлению? Мне кажется, что этот, достаточно большой и важный пласт у нас ускользает, но это существенный момент, который тоже должен быть предметом обсуждения.

В.И.Тюпа. Так, время наше на исходе, и буквально по 3-5 минут имеют докладчики для последних реплик.

Н.А.КОРЗИНА. Я хочу сказать, что бесконечно счастлива не только тем, что я получила возможность выступать в этой аудитории, а присутствовать на этом семинаре и услышать позицию Михаила Моисеевича [Гиршмана], которая оказалась мне бесконечно близка своей такой ренессансной широтой, она меня

бесконечно вдохновила. Мы как раз вчера с коллегой говорили, что на память невольно приходит лозунг телемитов: «Делай, что хочешь!» Но, естественно, это все значительно более в строгой и изысканной форме преподнесено.

Но я хочу сказать, что, действительно, эта позиция дает право, как мне представляется, исследователю каких-то больших и широких полномочий. Это дает право исследовать, анализировать самые разные стороны художественного мира – и второстепенные, и третьестепенные, и беллетристику, и высокую классику, мужское и женское творчество… Женщины XIX века, безусловно, комплексовали, это на каждом шагу обнаруживается; у современной женщины нет оснований комплексовать, сейчас комплексуют скорее мужчины… *(Шум в зале)*. И поэтому возможность самых разных КАК, самых разных методологий, самых разных подходов – это дивная широта, которая вдохновляет и за которую я бесконечно благодарна.

М.М.Гиршман. Спасибо большое. В качестве, так сказать, ответа и ответной благодарности я хочу привести, по-моему, совершенно замечательную шутку Довлатова, а точнее, его жены, которая сказала: «Вы знаете, у него (показывая на Довлатова) комплекс моей неполноценности». *(Смех в зале)*. Я думаю, это типичная ситуация комплексующих мужчин.

А.В.ДОМАЩЕНКО. Несколько было высказано замечаний в мой адрес; очевидно, нужно как-то среагировать на них. Хотя замечания эти были в целом благожелательные и свидетельствовали о желании моих оппонентов понять, о чем я пытался сказать и вместе со мной над определенными проблемами подумать.

Что касается выступления Владимира Викторовича [Федорова], то, конечно же, я знаю об этом его теоретическом положении, что предметом является эстетическое бытие автора, и я с большим уважением к этой концепции отношусь. Для меня здесь существует какая-то определенная проблема (может быть, проблема эта появилась вследствие моих каких-то недостатков как филолога)… Вот я как-то не могу приблизиться к такому пониманию природы поэзии, проходя каким-то другим путем, пытаясь понять, осмыслить какие-то другие произведения. Когда речь идет о «Евгении Онегине», то здесь никаких проблем нет для меня, - я полностью с Владимиром Викторовичем согласен. Но мне трудно мыслить в тех же самых категориях, когда я начинаю, например, думать о стихотворении Тютчева «Silentium!» Вот как здесь, можно ли или нет, использовать тот же самый язык и точно так же понимать предмет филологии. Для меня здесь проблема. Может быть, я ее разрешу. Может быть, повторяю, это моя вина, что я не могу к такому глубокому и к такому полному пониманию предмета филологии прийти, как это здесь сформулировал Владимир Викторович.

По поводу Элины Михайловны [Свенцицкой] – тоже спасибо за реплику, связанную с моим докладом. Здесь возникает такая проблема – проблема, которая порождается тем, о чем я говорил, - преждевременностью постановки некоторых вопросов. Проблема поставлена о необходимости и возможности

какой-то филологической теории литературы, а поскольку она преждевременна (может быть, потребность в ней еще не возникла), то мы сразу же переводим этот разговор на привычный язык и начинаем использовать привычные клише (например: ну, это «мифологическое сознание»). Мы обозначили каким-то определенным клише проблему – и как бы сняли проблему. А на самом деле это не мифологическое мышление. И, конечно же, мне и в голову не приходит и никогда не могла прийти такая мысль – призывать всех возвратиться к мифологическому мышлению. Та проблема, которую я пытался поставить, она совсем другого порядка, другого характера. И потом, что такое мифологическое мышление, я вообще в принципе не знаю. Чем больше я занимаюсь греческой поэзией, тем меньше я понимаю, что такое мифологическое мышление. Я знаю, что Потебня употреблял другое слово, он говорил «мифическое мышление». А во-вторых, когда я говорю об «истинном слове» (ну, вслед за Пиндаром, разумеется, не сам же я придумал), когда я пытаюсь понять, что такое «герменейя» (как изначальная речь), то это не миф. Это не миф. Миф потом был, после, когда произошло отпадение от истинной речи… Ну, и так далее.

Безусловно, я присоединяюсь к пафосу выступления Михаила Моисеевича [Гиршмана] и, безусловно, я подписываюсь за то многообразие, двумя руками голосую за то, чтобы оно было, и именно это многообразие и способствует тому, чтобы двигалось дальше литературоведение, чтобы это движение было плодотворным, и если бы не было этого многообразия, то мы, наверное, не продержались бы целых три дня на этом семинаре, а мы бы очень быстро друг друга поняли и через очень короткое время разошлись. Поэтому, конечно же, я присоединяюсь к этим словам Михаила Моисеевича и разделяю их полностью. А вот что касается интонации, на которую среагировал Михаил Моисеевич, - то, может быть, она вызвана была экстремальностью той ситуации, в которой оказывается докладчик, находясь на этом месте.

С.Н.БРОЙТМАН. Сравнивая впечатления от одного дня и второго, мне кажется, что первый день был у нас гораздо более плодотворным, чем второй. И мне кажется, что в какой-то момент мы ушли от темы семинара и так в нее, за исключением того, что говорил Михаил Моисеевич [Гиршман], не вернулись. Все это, может быть, хорошо и интересно, но это не на тему. И вот почему так произошло с нами именно теперь, мне кажется, стоит подумать. Очевидно, вопрос КАК – это не вопрос слова, а вопрос дела. Если мы когда-нибудь повторим подобную вещь, то надо, я думаю, предоставить докладчикам сначала возможность проанализировать какой-то конкретный текст, а потом говорить о том, как анализировать. А то у нас получилось, что мы говорили о том, КАК, но я не увидел анализа.

Б.П.Иванюк. Было бы очень интересно предложить всем участникам проанализировать какой-нибудь текст, а потом, когда они дадут совершенно различную методику анализа, вот тогда бы обнаружились разные подходы, разные вопросы, разные конфликты, в том или ином смысле, и можно было бы

выбрать, условно говоря, Всевидящее Око, которое бы не контролировало, а сознавало, что происходит в этом живом процессе, с тем, чтобы это сделать предметом теоретического обсуждения.

В.И.Тюпа. Я то же самое хотел завершающе произнести – что замечательно было бы что-то сделать в жанре мастер-класса…

М.М.Гиршман. Конечно, эта мысль приходит в голову. Но, во-первых, надо отдавать должное тому, что уже сделано. Надо поддержать и сказать какие-то очень хорошие слова об инициативе наших гостей из Тверского университета, которые, по существу, уже провели этот прекрасный эксперимент. Мне очень жаль, что я не смог в нем реально участвовать, потому что пока не справился с этим произведением - «Москва – Петушки». Я жду этой книжки с нетерпением и думаю, что она (в Донецке по крайней мере) станет бестселлером.

Но может быть, нам в качестве продолжения и надежды на перспективу подумать о возможности создать книгу анализов одного произведения. Но может быть, еще более принципиально: каждый должен написать анализ, в котором было бы ясно, ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ он анализирует.

Третье заседание:
ЗАЧЕМ МЫ АНАЛИЗИРУЕМ?

Председатель – В.И.Тюпа

В.И.Тюпа. Соберем остатки наших интеллектуальных сил и выясним, ЗАЧЕМ мы анализируем. Кому угодно произнести эпиграф на этот раз? *(Молчание)*. Тогда его произнесу я.

Бертольд Брехт:

Плохой конец заранее отброшен –
Он должен, должен, должен быть хорошим.

И.А.ЕСАУЛОВ:
«…спектр адекватности…»

На мой взгляд, существует два крайних ответа на вопрос ЗАЧЕМ.

Первый ответ сравнительно недавно озвучен уважаемым Михаилом Леоновичем Гаспаровым, и я должен сказать, что вчера я был абсолютно согласен с Михаилом Моисеевичем Гиршманом, с его пафосом и установкой на диалог, но не с его примером. Пример, который привел Михаил Моисеевич, на мой взгляд, образцом диалогичности не является. По мнению М.Л.Гаспарова, при анализе пушкинских текстов мы стараемся реконструировать художественное восприятие читателей пушкинского времени только потому, что «именно для этих читателей писал Пушкин, нас он не предугадывал и предугадывать не мог».

В качестве противоположного подхода тот же Михаил Леонович называет постструктурализм и деконструктивизм; ну, конечно, не может забыть и М.М.Бахтина. Один подход для М.Л.Гаспарова – научный, научно-объективный (это подход Ю.М.Лотмана), а другой – ненаучный, творчески-произвольный. Как выражается Михаил Леонович, это «интерпретаторство.., выдающее свои толкования за науку».

Для объективно-научного подхода желаемый итог – это как можно более точное описание коммуникации между автором и читателем, причем читателем-современником автора – стало быть, единичной коммуникации. В сущности, понятие читателя в данном случае избыточно, потому что цитируемый ученый убежден в том, что исследователь его ориентации выявляет именно авторскую установку. Поэтому любые уклонения от этой предполагаемой идеальной в своем пределе коммуникации не что иное, как ошибки, неправильные толкования, ненаучные интерпретации, недолжное бахтинианство, деконструктивистские подходы и т.п.

Я сейчас говорю не о блестящих интерпретациях текстов самим Михаилом Леоновичем. Я говорю именно о постулируемой теоретической установке. И сама эта установка отнюдь не является ни конвергентной, ни диалогической. Вместе с тем, это не частная индивидуальная установка. Подобную позицию

занимают в настоящее время очень многие не то что исследователи, но целые направления и научные издания. В частности, очень влиятельное издание «НЛО», на мой взгляд, имеет именно такую установку. Не в том смысле, что там отсутствуют постструктуралистские штудии, а самой установкой на монополию в отечественной науке. Позиция издания абсолютно четкая: то, чем мы занимаемся и как мы занимаемся, это наука, а другие, не «наши» направления – это, на самом деле, совсем не другие направления, а попросту не наука. Причем полемизировать с самой данной установкой, очень влиятельной, для отдельного ученого – это как вчера полемизировать с линией партии, а сегодня – быть противником всемирной глобализации: ведь противник подобного научного монополизма ставится в такой контекст, что он как будто «восстает» не против определенного научного клана, а словно бы против самой Науки, а потому следуют не ответная реплика в научной же полемике, а раздаются призывы к определенным «оргвыводам».

Противоположный подход (не нужно бояться называть вещи своими именами: это именно противоположный подход) представлен, на мой взгляд, именем Бахтина. С его точки зрения, подобная чаемая научность, к которой призывает Михаил Леонович [Гаспаров], является не чем иным, как типичным замыканием в эпохе. Причем именно таким, которое «не позволяет понять будущей жизни произведения в последующих веках». Т.е. Пушкин писал совсем не всегда только для своих современников и даже, может быть, совсем не для своих современников. Согласно этому подходу, произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. В процессе своей посмертной жизни, как выражается Бахтин, они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами, и, по Бахтину, автор – пленник своей эпохи, своей современности; последующие времена освобождают его от этого плена, и литературоведение (вот ответ на вопрос ЗАЧЕМ) призвано помочь этому освобождению.

Совершенно очевидно, что ученые не просто «по-разному» подходят к своему предмету, но своими разными подходами по-разному выстраивают сам предмет. Точнее – п р е д м е т ы своего исследования. Попытаюсь совершенно тезисно обозначить это различие, уже абстрагируясь от конкретных имен.

Литературное произведение, на мой взгляд, может быть понято как единство трех уровней, или слоев, но весьма часто в литературоведении нынешнем эти уровни, каждый в отдельности, как бы присваивают себе монополию быть целым («всем») произведением. Отсюда некоторые возникающие аберрации.

Один из этих уровней – конструктивный, где произведение – это и есть текст; это максимально организованный и завершенный текст; это единство сложно организованной конструкции. И литературоведческий анализ здесь – это адекватное обнажение конструкции. Именно в этой сфере совершенно законны исследования «Как сделана “Шинель” Гоголя» либо современная радикализация этого вопроса – исследование «Как сделаны “Братья Карамазовы”». Согласитесь, «сделана “Шинель”» - это одно, а «сделаны “Братья”» - звучит уже иначе. Но в целом эта созвучность подчеркивает

единство выстраивания предмета. Предмет – это сложно устроенная конструкция текста. Задача – в том, чтобы посредством анализа ее адекватно описать.

Другой предмет – то, что можно назвать *духовно-органическим* уровнем произведения. Здесь произведение – это никакой не текст, но мир, и этот художественный мир всячески сопротивляется любому возможному завершению. Если текст может иметь начало, середину и конец, то мир – принципиально безначален и бесконечен, его сопротивляемость завершению приводит к эффекту неисчерпаемости произведения. В отношении этого художественного мира допустим бесконечный спектр всевозможных исследовательских интерпретаций. Т.е. вместо адекватности присутствует совершенно противоположное понятие – *спектр интерпретаций*, в том числе противоположных интерпретаций, исследовательских, читательских и художественных. Каждая интерпретация является не правильной либо неправильной, но фактом полнокровной жизни этой поэтической вселенной. Стало быть, критерий адекватности здесь перестает быть актуальным, и я хочу только добавить, поскольку не прочитал еще книгу А.В.Домащенко [«Интерпретация и толкование»], то пока еще не различаю интерпретацию и толкование, это различие для меня в данном случае не актуально.

Третий уровень – это уровень «*диалога согласия*», если использовать бахтинское выражение. Диалог согласия предполагает духовную встречу автора и толкователя. Вопрос ЗАЧЕМ на этом уровне имеет следующий ответ: для возможной духовной встречи двух субъектов творческой активности. Здесь необходимо не только адекватно тексту его проанализировать, максимально приблизившись к сфере «чужого», т.е. авторского сознания; не только продемонстрировать собственную блестящую интерпретацию поэтических особенностей мира (как на втором уровне), но определенным образом согласовать «свое» и «чужое», что является уже актом понимания. Т.е. речь идет о границах некоего спектра адекватных толкований произведения. Именно *о границах*.

<…>

Так вот, ЗАЧЕМ анализировать произведение?

Для первого уровня – анализировать его нужно затем, чтобы максимально приблизиться к позиции «идеального» («концепированного») читателя, как можно точнее и точнее описать идеальную коммуникацию, вполне представляя, что это в пределе – недостижимая задача.

Для второго уровня вопрос ЗАЧЕМ имеет прямо противоположный ответ: для того, чтобы заполнить всю эту сферу полнокровным спектром интерпретаторских откликов, поскольку мы имеем дело именно с безграничным и бесконечным художественным миром.

Мне тот и другой ответы на вопрос ЗАЧЕМ представляются совершенно законными и имеющими полное право на существование. Но ни тот, ни другой ответы, вместе с тем, не являются самодостаточными (это совершенно очевидно) и в своей односторонности ни в какой мере не способны к какой-

либо конвергенции. Конвергенция этих подходов, в данном случае, является несколько утопическим желанием.

На мой взгляд, задача анализа литературного произведения состоит в чем-то другом – в установлении границ спектра адекватности, именно границ, где, собственно, не только возможна «встреча» автора и толкователя, но и научный диалог литературоведов, без претензий на единственно возможное правильное прочтение (в противном случае неизбежно оказывается, несмотря на заклинания о «целостности» и «диалогичности», что «правильным» прочтением странным образом является прочтение собственное…).

<…>

Именно в этих границах и возможно переживание катарсиса. Причем переживание катарсиса всегда индивидуально – нельзя сказать, что оно возможно только в какой-то одной точке (это просто бессмысленно), а все-таки оно возможно в каких-то пределах. Переживание катарсиса и является своего рода разрядом между двумя полюсами личностной активности. Этот разряд возможен только при двух различных полюсах: как диалог при наличии двух субъектов. Поэтому близость автора и интерпретатора, даже желаемая, имеет свой предел и ни в коем случае не должна приводить к совмещению, или зеркальности.

<…>

Автор предопределяет направление рецепции, но отнюдь не входит в каждый отклик интерпретатора, т.е. предоставляет интерпретатору некую свободу выбора, но сами границы формирует не только конструкция текста, но и культурная традиция, в которой этот текст создан. Теологическим аналогом того, что я пытаюсь определить, является аналогия между Божественным предопределением и свободной волей личности. Свободная воля личности не отрицает предопределение, но как бы угадывает его…

<…>

И, как у нас здесь принято говорить, последний абзац. Если мы признаем определение границ «спектра адекватности» как чаемую задачу анализа, то тогда между нами как исследователями только и возможна продуктивная конвергенция, без потери индивидуального лица. А если мы займем монологическую позицию, все равно – жестко-семиотическую или свободно-дерридианскую, мы останемся в духовном одиночестве, и тогда, как совершенно верно заметил Михаил Моисеевич [Гиршман], мы будем продолжать настаивать на собственно своем, но не будем пытаться понять и выслушать другого.

В.И.Тюпа. Пожалуйста, вопросы! *(И.Логвиновой).* Это тоже продолжение традиции: обычно первый вопрос – ваш.

И.Логвинова *(студентка).* Вы говорили, что анализировать надо затем, чтобы максимально приблизиться к позиции идеального читателя. А скажите, как это возможно применительно к цветообозначению в произведении?.. *(Смех, шум в зале).*

И.А.Есаулов. Я как раз пытаюсь показать, что задача прямо противоположная той, что вы сказали. Не приблизиться к позиции идеального читателя, а совсем другая… А о цветах позволю себе уже не говорить.

О.Ю.Пыпенко. Вы говорили об аналогии с теологией. Но насколько я понимаю, существует два различных понимания предопределения: с одной стороны, человек может угадать, при своей индивидуальной свободе, свое предопределение, с другой, как пишет Мартин Бубер, выйти навстречу своей судьбе и как бы совместно с Божественной волей воссоздать или создать эту судьбу. В данном случае, читательское прочтение – это угадывание авторского замысла произведения или совместное с автором создание и воссоздание этого произведения?

И.А.Есаулов. Это, как вы понимаете, довольно сложный вопрос. Можно понять так: есть предопределение, оно – коммуникативно-единичное, и тогда я либо прав, либо не прав (жесткая двоичность). Я же настаиваю, что это предопределение имеет иные возможности и позволяет нам реализовать свою человеческую свободу. Для каждого свою. Для меня это принципиальный вопрос.

О.Ю.Пыпенко. Может быть, вы недостаточно ответили или я недостаточно поняла… Я имела в виду: является ли это движение однонаправленным или встречным? Автор дает смысл, который я нахожу, или же мы движемся навстречу друг другу и вместе воссоздаем этот смысл?

И.А.Есаулов. Ну, если вы так настаиваете, то я отвечу: я нахожусь в пределах традиции, которая все-таки не совпадает с описываемой Бубером. Но я еще раз подчеркну: для меня это различие не является, в данном случае, принципиальным. Например, для иудаистской системы ценностей это может быть так, для православной – этак… В данном случае моя аналогия не идет так далеко.

О.А.Кравченко. Если есть спектр адекватности, естественно предположить, что есть спектр неадекватности…

И.А.Есаулов. Конечно.

В.И.Тюпа. Все остальное!.. Но это уже не спектр, это хаос…

И.А.Есаулов. Ну вот смотрите. Чтобы не задерживать дело, я ограничусь примером художественным. Если воспринимать текст Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса…» как интерпретацию гомеровской «Илиады», то с определенной точки зрения эта интерпретация абсолютно неточная. Потому что Гомер настаивает на единичности, уникальности похода ахейцев (потому ему и интересно это событие), а герой Мандельштама, напротив, настаивает на том, что все движется любовью: и герои, и море, и Гомер, и журавли, и список кораблей… Выходит, что никакой уникальности в таком случае нет, т.е. мандельштамовское понимание Гомера «неправильно», раз оно принципиально не совпадает с авторской позицией. Но мне кажется, что как раз Мандельштам точен, но по-другому точен. Если строку «Все движется любовью…» истолковать как следование античной традиции Любви-Эроса, которому покорно все: журавли, люди, корабли… В таком случае и Гомер следует той же - античной - культурной традиции. Потому толкование

его текста, исходя из этой традиции, входит в спектр адекватных прочтений «Илиады». А если предположить, что Мандельштам воспринимает гомеровский текст по-новоевропейски, модернизируя античное понятие «любви», тогда он находится вне пределов античной традиции Любви-Эроса. Но мне кажется, Мандельштам находится в пределах спектра адекватности интерпретаций «Илиады», хотя его прочтение и совершенно не тождественно творческой установке автора «Илиады».

И.А.Попова-Бондаренко. В пределах каких границ Любви-Эроса находится читатель – с его неадекватным восприятием?

И.А.Есаулов. Простите?…

И.А.Попова-Бондаренко. Где же критерий адекватности?

И.А.Есаулов. Я скажу: критерий – это культурная традиция. Какие бы ни были различные интерпретации «Пророка» Пушкина, для меня (я отвечаю на ваш вопрос) двумя этими границами являются библейски-евангельская традиция, которой наследует Пушкин. Вне этой традиции вы воспринимаете этот текст как-то по-другому. Например, вы можете прочитать этот текст как апофеоз личной зависимости, как нарушающий «права человека», или иным образом, но не учитывая ценности и антиценности традиции, вы находитесь вне спектра адекватности.

В.И.Тюпа. Как Толстой про Шекспира.

А.А.Кораблев. Правильно ли я понял, что ваши два ответа на вопрос ЗАЧЕМ касаются, с одной стороны, сущности произведения, с другой стороны – его бытия? И не предлагаете ли вы сочетать два типа филологии, метафизический и онтологический, которые развел Александр Владимирович [Домащенко]?

И.А.Есаулов. Опять-таки, вопрос слишком сложный для короткого ответа. Я выражусь очень осторожно. Я просто предлагаю помнить, что каждый из этих уровней не должен присваивать полностью себе сам предмет, т.е. литературное произведение. Я пытаюсь действительно, если угодно, примирить, согласовать разные подходы, предполагая, что все-таки согласование возможно, хотя и в каком-то особом смысле.

М.М.Гиршман. Я хотел спросить по поводу очередного двоичного деления. Есть спектр адекватности, и там находится множество адекватных толкований. Есть сфера неадекватности, и там тоже находится множество неадекватных толкований. Для меня самое интересное – что происходит на границе, которая принадлежит и той, и другой сфере, и возможна ли диалогическая позиция, установка на диалог-согласие со стороны некоторой точки, находящейся в спектре адекватности, по отношению к другой точке, которая находится в спектре неадекватности?

И.А.Есаулов. *(Вздох).* Вопрос я ваш понял, и ответить на него, с одной стороны, я тоже мог бы так диалектически. Т.е. я бы мог сказать, что, конечно, все только и существует на границах, которые можно понимать и как разделяющие, и как соединяющие, но вряд ли вы удовлетворились бы таким «диалектическим» ответом. И поэтому я позволю себе немножко другой ответ. Существуют все-таки ситуации, когда диалог, как мне кажется, невозможен.

Ну, допустим, если некто считает, что текст имеет смысл, а его оппонент считает, что текст смысла не имеет. Хотя, ну конечно, я всегда стараюсь подчеркнуть, что граница – соединяет, а не разделяет. Но, увы, не все можно конвергировать.

С.В.Кочетков. Насколько я понял, нахождение в спектре адекватности связано прежде всего с переживанием катарсиса. А нахождение в спектре неадекватности приведет ли к катарсису?

И.А.Есаулов. Нет. Но читательский гедонизм вполне может может быть и вне границ спектра адекватности.

С.В.Кочетков. Не получается ли, что мы просто перекладываем определение с одной категории на другую, из литературоведческого плана в план психологический?

И.А.Есаулов. Для меня потому актуально понятие «катарсис», что оно подчеркивает два полюса личностной активности. Мне трудно без этого строить свое литературоведение… Я не считаю, что, используя это понятие, мы уходим в другую область.

Э.М.Свенцицкая. У меня детский вопрос. В ситуации диалога-согласия, в ситуации встречи двух субъектов творческой активности как не перепутать субъектов, кто есть кто? Кто есть автор и кто есть толкователь, и где критерий, когда речь идет о границе? Как не выдать за автора то, что я сама говорю?

И.А.Есаулов. Вот как раз для того, чтобы не «выдать за автора», я и предлагаю это понятие – «спектр адекватности». Потому что, когда исследователь говорит о том, что единственная (правильная, адекватная) точка зрения – историческая, то получается невольно, что он в своем анализе и говорит от имени автора, а это мне кажется невозможным – что прекрасно показал Борхес в новелле «Пьер Менар – автор «Дон Кихота». Для того, чтобы «не перепутать», «не выдать» как раз и необходимо признание необходимости несовпадения позиций автора и читателя: границы спектра адекватности и структурируют эту неотождествимость.

С.Н.Бройтман. У меня вопрос, касающийся того, что пребывание в русле определенной традиции как бы исключает возможность выхода за спектр адекватности. Так было сказано?

И.А.Есаулов. Да, так.

С.Н.Бройтман. Вот в связи с этим у меня вопрос. Я недавно читал одну книгу о Пушкине (я бы старался забыть имя автора и все, что там написано), в которой доказывается, что Пушкин вообще сатанист. И все это было направлено против работы Непомнящего. Вот мне кажется, что работы Непомнящего и работы этого автора – в одинаковой степени неадекватны, хотя они находятся в рамках определенной традиции. Обеспечивает ли автоматически нахождение в рамках традиции читательскую адекватность?

И.А.Есаулов. Для меня в рамках традиции находится текст, и как раз в этом вся проблема. Не толкователь, а т е к с т. Что должен учитывать толкователь. Это совсем другой вопрос.

Н.В.Кораблева. Возможен ли текст, существующий вне традиции?

И.А.Есаулов. Невозможен. Даже если мы целиком направлены против традиции…

В.И.Тюпа. Он, наверное, мог утратить традицию, но он не мог родиться вне традиции.

И.А.Есаулов. Да, да, именно так.

И.В.ФОМЕНКО:
«…механизмы смыслообразования…»

Я попробую переключить вас на низкую эмпирику и определить, если смогу, четко: зачем я анализирую литературные произведения.

Первое. Мне кажется, что на практике вопрос чаще звучит не «зачем?», а «почему?». О себе я могу сказать так: я это делаю потому, что мне это интересно. Не «зачем», а «почему». Мне это интересно, и я это делаю. Вообще я думаю, что Гранин был прав, когда сказал: наука – это способ удовлетворения личного любопытства за казенный счет.

Я не считаю, что когда я начинаю анализировать текст, я возлагаю на себя некую миссию, что я истину народу понесу. Мне нечто интересно, и я нечто делаю. Я думаю, что это нормальное свойство нормального человека.

Вторая сторона ответа на вопрос – драматическая: потому что заставляют, обрекают на анализ учителя школьников, преподаватели – студентов.

А вот вопрос ЗАЧЕМ – это, вероятно, вопрос, который может себе задать только профессионал. Мол, я не только этим занимаюсь, но я вот сейчас порефлексирую, попробую еще и ответить на вопрос, зачем я это делаю… Я думаю, что здесь несколько основных ответов. У меня их три.

Первый: анализ – это путь к пониманию. Конечно, уже при первом чтении я нечто понял, у меня сложилось некое ощущение, я отрефлексировал текст, мое рефлексивное поле уже заработало, и второе чтение (второе, пятое, двадцатое…), сопряженное с анализом, – это , по сути, попытка проверить себя: все ли увидел, что есть в этом тексте? Все ли механизмы смыслообразования «запустил»? Другими словами, анализ – это путь к возможности максимально актуализировать смыслы и вытащить из этого текста все, что возможно для тебя.

В разных случаях это бывает по-разному. С одной стороны, анализ ведет (и для меня это существенное различие, хотя и не очевидное, может быть) к переосмыслению стереотипа. Мы ведь все время сталкиваемся со стереотипами и репутациями, и сами оказываемся в плену стереотипов и репутаций. Репутация – вещь страшная. Репутация Некрасова (которую он сам себе, кстати говоря, создавал), по сути, вывела его за пределы поэзии (но не из истории поэзии); репутация Короленко – вывела Короленко, который совсем недавно был мэтром; репутация Маяковского – вывела Маяковского и т.д. <…>

Второй вариант этого тезиса: я хочу максимально активизировать смыслообразование, когда речь идет о «новых текстах», которые я воспринимаю еще без какого-либо стереотипа. Здесь чрезвычайно полезным

оказывается анализ, и он нужен именно «затем», чтобы понять этот текст. Я не буду подробно об этом говорить, чтобы не занимать времени, но могу сказать, что я проводил не раз эксперименты в студенческой аудитории со стихотворением Ахматовой (когда оно еще не было опубликовано) «Он любил три вещи на свете…». Совершенно естественно, что в девичьей аудитории толковалось все с ходу, быстро и точно: он – мерзавец, она – страдалица: он не любил женской истерики, он не любил чай с малиной, а особенно детского плача, – а вот она, бедная, была его женой… Все было правильно – за одним исключением: непонятен был только союз «а», присоединяющий последний стих. Непонятно было, почему первая строфа (его портрет) завершены и самодостаточны, и абсолютно гармоничны, включая ритмическое строение. Непонятно было, почему, если все это написано дольником, на трехсложной основе, последний стих написан 4-стопным ямбом. Анализ становился попыткой понять, о чем, собственно, это стихотворение? <…>

Еще один вариант освоения нового текста – освоение необычной художественной формы. Пример – роман «Доктор Живаго», поразительная история его бытования: эту книгу ввозили как «тамиздат», печатали как «самиздат», наконец, издали – и она не вызвала читательского спроса. Только серьезный анализ ответит на вопрос о том, что это за роман. Вот зачем его нужно анализировать. <…>

Это все был первый тезис: анализировать, чтобы понять.

Второй тезис: анализировать, чтобы понять механизмы смыслообразования. Здесь я должен оговориться. Я не разделяю тот пафос, с которым утверждалось: мы должны анализировать и интерпретировать исключительно генералов. Сегодня он генерал, а завтра – не очень… Какое-то время назад мне объясняли, что Семен Петрович Бабаевский – генерал. Кто сейчас помнит Бабаевского?

Когда я берусь за некоего автора, за некий текст, то я берусь для того, чтобы решить свою конкретную задачу. Одна из конкретных задач – изучить механизм смыслообразования.

А изучать мне их на Пушкине или на Панаевой – абсолютно, извините, безразлично. Более того, мне это удобнее сделать не на Пушкине – слишком он сложен. Мне это удобнее сделать на таком тексте, где швы видны, где видны механизмы. А потом уже попробовать посмотреть, как оно в других местах работает. <…>

Третья задача – это педагогический анализ. Безумно сложная задача. Я скажу о ней только два слова. Мы привыкли работать… извините… я привык работать в репрессивной педагогике: не можешь – научим, не хочешь – заставим. При этом я убежден, что именно я – носитель истины, и что я приду и расскажу, как правильно понимать этот текст, потому что я перестрадал его, я умный, я много книг прочел. Я приду и все расскажу. Ну, естественно, потом спрошу.

Другая педагогика – это педагогика диалога. Она очень трудна, потому что заставляет меня исходить из того, что любой текст, Пушкина или Макарова-Кроткого, написан не для того, чтобы я его объяснял другим. Он написан для

каждого, кто возьмет его в руки, и потому пред текстом мы все равны. У меня, может быть, больше опыта, но и только. Свой опыт я передать не могу. Мои мысли «другой» не может сделать своими. Следовательно, мы должны работать в диалоге. Как это сделать при сложности вузовского, школьного образования, – другой разговор. Таким образом, еще один ответ на «зачем?»: затем, чтобы помочь понять текст.

И последнее «зачем?» для меня – возможность выйти в затекстовую реальность. Возможность реконструировать авторское мироощущение, или, иными словами, до-художественную реальность. Могу пока только сказать, что работа с разными типами частотных словарей дает возможность смоделировать (реконструировать) до-художественную реальность, т.е., в общем, ту реальность, которую, вероятно, видел автор во время создания этого текста.

Вот основные ЗАЧЕМ, которые мне известны.

С.Н.Бройтман. Я согласен с вами, что надо не только генералов анализировать, но где эта граница и есть ли у вас уверенность, что, работая с текстом условно вами названной Панаевой, вы будете на этом тексте реально обнаруживать механизмы смыслообразования? Если этот текст лежит за пределами искусства, то никаких механизмов смыслообразования в нем вы не обнаружите.

И.В.Фоменко. Ну, это вопрос на засыпку. Потому что в ответ я должен, нарушая традицию, спросить: а где граница? Действительно, границы подвижны. Действительно, гарантии у меня нет. Но дело все в том, какую задачу я ставлю. И я думаю, что на поэтах второй, третьей, пятой величины можно изучать не столько их, сколько именно механизмы смыслообразования.

И.А.Балашова. Ищем ли мы в тексте только смысл? А если нечто большее, то что в тексте больше смысла?

И.В.Фоменко. Знаете, это старый разговор… Дело все в том, что мы понимаем под смыслом. Вспоминается знаменитая дискуссия, в которой участвовал в свое время Л.И.Тимофеев – с одной стороны и Ю.М.Лотман – с другой. Говорили: вот, идею и пафос хотят заменить этим гнусным словом «смысл»… Дело не в словах – давайте назовем это как-нибудь еще. Неважно совершенно, как назвать, – я за эти слова не держусь. Просто у меня нет других слов. Под смыслом я разумею все то, что во мне рождается при восприятии и анализе произведения. Весь комплекс мыслей, чувств – вот это я именую смыслом. И в этом значении, действительно, для меня, кроме смысла, ничего там нет.

В.А.Соболь. Известны ли вам какие-либо пути приведения «репрессивной» педагогики к «диалогу»?

И.В.Фоменко. Знаете, это самый больной вопрос.

В.И.Тюпа. Кто ж поверит, что вы из репрессивной педагогики? *(Смех.)*

И.В.Фоменко. Нет, я вынужден этим заниматься. Я объясню сейчас очень быстро, в чем дело. Я думаю, что мы с вами в той ситуации образования, в которой сейчас находимся, вынуждены прибегать к репрессивной педагогике по одной простой причине. Я не говорю о вашем факультете. Полная аудитория

опровергает мои слова. Я говорю о нашем факультете. По моим прикидкам, достаточно многолетним, к нам приходят, ну, максимум 15-20% профессионально сориентированных абитуриентов. Дальше идут люди, которые от ли просто не любят математику и не могут ее сдавать, то ли от армии, то ли мама заставляет – мало ли… С этими 15-20 процентами можно вести диалог, я его веду, но что делать с остальными 80%? Поэтому приходится с 80% балансировать, перетягивая их в диалог, что далеко не всегда удается и, более того, чаще всего, не удается. А вот с 20% можно очень хорошо вести диалог в пределах специализации. Вот специализация – это диалог.

А.А.Кораблев. Вам кажется не вполне удачным слово «смысл». А слово «механизм» применительно к произведению вам кажется удачным?

И.В.Фоменко. Нормально. Абсолютно удачно. Для меня это вопрос примерно такой же: а применимо ли к человеку слово «организм»? Ну что делать: есть у него организм, у человека. Он и духовный, конечно, и душевный, и нравственный, но организм-то все равно есть.

А.В.Вчерашняя. Еще одна такая, вполне вероятная версия ЗАЧЕМ (поддержите или опровергните): может ли или должен ли анализ научить отделять художественный текст от нехудожественного, поэзию от не-поэзии?

И.В.Фоменко. Я могу поделиться опытом, своим, горьким. Три года мы занимались проблемой, которую условно называли «поэзией серости». Пытаясь сделать то, что вы предлагаете. Я вынужден был эту тему закрыть, потому что мы не нашли инструмента, который мог бы нам четко дать формализованные критерии (кроме вкусовых, ну и, так сказать, дополнительных аргументов), которые позволили бы провести эту границу.

Э.М.Свенцицкая. Может ли привлечение контекста обогатить представления о смысле произведения?

И.В.Фоменко. Например, хрестоматийное стихотворение «Несжатая полоса». Когда я внимательно прочел биографию Некрасова и узнал, в каком состоянии оно было написано – в Петербурге, на четвертом месяце тяжелой болезни, то увидел, что это просто нереализованная метафора сеятеля, которая никакого отношения к крестьянскому быту не имеет и иметь не может.

О.Ю.Пыпенко. Существует ли различие механизмов смыслообразования между поэтами первого и второго разряда?

И.В.Фоменко. Знаете, это очень серьезный вопрос. И вы меня извините, я очень коротко и поэтому упрощенно отвечу. В поэзии (ну, трудно говорить – второго, третьего, десятого ряда – короче, н е п е р в о г о ряда, потому что, помните, у Булгакова: осетрина бывает только одной, первой степени свежести) немножко не так. Для меня важна эта поэзия третьего, пятого и десятого ряда, может быть, в том случае, когда я хочу посмотреть какие-то базовые механизмы, без которых вообще стихотворную речь (в данную эпоху) не реализуется. Некие особенности базовых механизмов.

А качественные изменения происходят, и очень серьезные, просто потому (мне так кажется), что чем крупнее поэт, тем значимее у него оказывается и тем больше участвует в смыслообразовании (я понимаю, что я уже настойчиво употребляю это слово) – ну каждая молекула этого текста.

Я попробую показать это на одной строчке (и вы поймете, о чем я говорю), чего не может быть у второстепенных поэтов, по моим наблюдениям. Это знаменитая строчка Пушкина из хрестоматийного стихотворения «Я помню чудное мгновенье…»:

…воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Вот тайная магия этой последней строки для меня в том (я не отвечаю на вопрос о магии – я только указываю, где она скрыта, но не понимаю, как она работает), что слово «жизнь» как понятие родовое спрятано внутри видовых. Ведь каждый второстепенный поэт… Я понимаю, говорить «за второстепенных поэтов» я не имею права; но если бы я писал стихи – я б написал так: «Воскресла вновь жизнь», поставил бы двоеточие и дальше перечислил, что это такое: «божество, вдохновенье, слезы, любовь». А здесь – родовое понятие внутри видовых, да еще все они соединены союзом «и» (многосоюзие), и возникает тайна этой строки, которую разгадать я не могу.

Вот этим поэты первого ряда и отличаются.

В.В.ФЕДОРОВ:
«…обратное превращение…»

Сначала аксиоматическое утверждение: поэтические законы существуют. Возникает вопрос: что они осуществляют? Поэтические законы осуществляют бытие автора. Автор – субъект поэтического бытия. Это бытие относительно исходной формы существования биографического автора является онтологически высшим.

Вместе с тем, поскольку это бытие осуществляется в связи с телесным существованием, оно осуществляется недолжным, именно превращенным образом. Автор превращает, или воображает, себя в совокупность героев, их действительность и становится ими. Весь онтологический план, в котором автор становится тем, в кого он превращается, то есть Пушкин-автор становится Онегиным, Ленским, господским домом уединенным, Геллеспонтом, который переплывал Онегин, и т.д. С другой точки зрения, автор не отождествляет себя с тем, в кого и во что он превращается, он остается субъектом превращенного поэтического бытия, самостоятельным, автономным и суверенным. Вот эта форма бытия является онтологическим состоянием автора.

Превращенное бытие, хотя и поэтическое, автор не рассматривает как нормальное, отвечающее онтологическим человеческим нормам. Поэтому автор стремится осуществить себя правильным образом, т.е. быть субъектом правильно осуществляемого поэтического бытия.

Возникает вопрос: каким образом это может быть совершено? Поскольку автор есть субъект превращенного бытия, т.е. он осуществляется

посредством онтологического посредника или онтологических посредников, то правильное бытие может быть достигнуто через обратное превращение, через превращение героя в автора.

Что может стимулировать подобное превращение? Что может подвигнуть героя на то, чтобы он был готов превратить себя в автора? Мы отвечаем на этот вопрос так: стремление владеть или присвоить, сделать содержанием своего бытия такую ценность, которая, с одной стороны, признается как несомненно высшая человеческая ценность, с другой – может осуществляться в форме, превышающей жизненно-прозаическое, т.е. фабульные, формы бытия. Герой как бы предоставляет потенциальному содержанию своего существования свою бытийную форму, чтобы она таким образом могла осуществить это содержание. А поскольку это содержание может существовать в поэтических формах, герой превращается в автора.

Герой, совершая акт образного превращения, становится автором. Автор, таким образом, устанавливает правильные формы своего поэтического бытия. Заканчивается стадия поэтического бытия, заканчивается вместе с тем и произведение, как своего рода рефлексия действительности на поэтическое бытие автора.

<…>

Теперь я отвечаю прямо на вопрос ЗАЧЕМ. Зачем исследовать авторское бытие? Вообще говоря, познавая, понимая авторское бытие, мы получаем представление о той сфере, которая способна осуществлять это бытие. Поскольку бытие автора не может осуществиться в жизненной действительности, но, тем не менее, осуществляется, стало быть, мы можем предположить, что есть такая онтологическая сфера, по отношению к которой наша действительность является только ее планом, срезом, аспектом и т.д.

Поскольку мы предполагаем, что фабульная действительность есть превращенная форма авторского бытия, мы можем, исходя из гипотезы аналогичности поэтического мира и Слова, предположить, что наша наличная действительность в ее полном составе, т.е. как физический Космос, есть превращенная форма бытия Слова как абсолютного Автора.

Слово также не считает свое превращенное бытие нормальным, должным и т.д., поэтому стремится его преодолеть. Т.е. физический космос есть Слово в его превращенном виде. То событие, которое разрешает конфликт Слова, есть событие обратного превращения физического космоса в Слово.

Но физический космос должен испытать потребность в такой ценности, которая существует лишь в Слове, т.е. в словесной. Для этого необходимо, чтобы физический космос овладел своей внутренней формой. Слово, превращая себя в физический космос, не отождествляет себя с этим космосом. Между Словом и космосом (это условные, конечно, выражения) устанавливаются соотношения, которые можно описать так: физический космос есть Слово в его превращенной, физически-телесной форме; Слово есть физический космос в его внутренней форме.

Физический космос овладевает своей внутренней формой только в таком способе своего бытия, который представляет человек. Человек в своей вешней

форме есть телесное существо и только телесное. В своей внутренней форме он есть Слово, притом Слово в его превращенном онтологическом состоянии, т.е. в своей внутренней форме человек не становится Словом в его должном состоянии. Потребность в сверхтелесной форме, ее достижение и, как следствие, актуализация онтологического конфликта между авторской формой бытия и наличной телесной, воля к разрешению этого конфликта в акте обратного превращения, – все это формы активности Слова, разрешающего конфликт своего превращенного бытия, его попытки восстановить истинную форму своего бытия.

В человеке космос достигает высшего онтологического состояния. Он, т.е. человек, овладевает внутренней формой, становится или потенциально может стать субъектом внутреннего, т.е. словесного (от Слова) бытия. Тем самым он оказывается в той ситуации, в которой находится слово как первичный, а в известном смысле, *единственный* субъект существования. Слову не с кем вступить в диалог. В этом пункте мы расходимся с Бубером и Бахтиным.

Итак, на вопрос «ЗАЧЕМ мы изучаем поэтические законы и осуществляемое ими бытие автора?» мы отвечаем: для того, чтобы яснее представить себе смысл последних вопросов: откуда мы пришли? Куда идем? В чем причина и конечная цель нашего бытия?

С.Н.Бройтман. У меня два вопроса. Вы говорите, что герой – это превращенная форма существования автора, и как бы говорите, что герой – это недолжное бытие автора. Является ли здесь «превращенная форма» и «недолжное бытие» синонимами?

В.В.Федоров. Да.

С.Н.Бройтман. Если это так, то мне хотелось бы понять, как соотносится ваша позиция в понимании отношений «автор-герой» с позицией Бахтина? У Бахтина герой, как известно, другой, но отнюдь не недолжная и не низшая превращенная форма Я. А у вас получается, что отношения между ними совершенно другие, чем у Бахтина. Я правильно понял?

В.В.Федоров. Да.

В.И.Тюпа. Это все, ответ закончен? *(Смех).*

В.В.Федоров. Нет, это не ответ, это согласие с тем, что вопрос корректен. Мне кажется, что та конструкция, которую создает Бахтин («Автор и герой в эстетической деятельности»), возникает вследствие некоторого допущения. Допущения того, что герой может быть рассмотрен непосредственно с позиции вненаходимости. Точнее, с позиции в н е ж и з н е н н о й находимости. То есть Бахтин не предполагает никакого посредника между автором и героем. Но для того, чтобы усмотреть героя, обязательно нужна позиция жизненной находимости. И в таком случае та конструкция, которую создает Бахтин («автор и герой»), мне кажется в чем-то неадекватной, поскольку предполагается, что автор и герой – это субъекты двух разных типов существования. Автор – это субъект, допустим, поэтического бытия, а герой – субъект жизненно-прозаического (тоже термин Бахтина) существования. Но они не могут быть суверенными, они не могут быть самостоятельными, потому

что если автор есть герой прямо, правильно осуществляющегося поэтического бытия, то, стало быть, все проблемы мы уже решили. Правильно осуществляемое поэтическое бытие – это цель, которую можно осуществить только при условии, если возвратить себе прямую форму существования, а для этого необходима смерть героя.

А.А.Кораблев. Можно ли в свете вашей концепции истинным филологом считать Иисуса Христа? *(Шум в зале.)*

В.В.Федоров. Я не могу ответить на этот вопрос. Но то, что он вовлечен в эту ситуацию, несомненно. Это, по-видимому, просто прецедент, первая попытка Слова, т.е. человека как существа физического, преодолеть себя и снова стать Богом. Христос – представитель, так сказать, всего совокупного человечества, человечества как суммарного субъекта бытия. Но я не знаю, филолог ли… Я не думал об этом. Но то, что его поступок может интерпретироваться филологически и, может быть, даже только филологически, – я думаю, что да…

Э.М.Свенцицкая. Вот то слово, о котором вы говорите, сводимо ли оно на литературное произведение или оно то Слово, которое «было в начале»?

В.В.Федоров. Как мне недавно объяснили, «В начале было Слово» – это фраза из русского перевода Евангелия. Старославянский язык дает форму глагола «быть» – «бѣ», т.е. это не только то слово, которое было, а потом вроде бы перестало быть, – оно есть. И я-то думаю, что оно именно и есть первичный субъект бытия, а мы все, в том числе и в этой аудитории люди, – это только совокупность превращенных форм существования Слова. Все мы словесны, и любое поэтически истинное произведение эту ситуацию воссоздает во всей ее полноте. И, естественно, во всей ее конфликтности.

А.В.Домащенко. В реплике после моего доклада вы сказали об эстетическом бытии как предмете филологии. А сейчас вы говорили о поэтическом бытии. Скажите, пожалуйста, для вас это различие существенно?

В.В.Федоров. Когда мы говорим о поэтическом бытии, мы имеем в виду только словесный тип искусства, поэзию. Но все, что я говорил о поэзии, относится и к другим видам искусства.

В.И.Тюпа. Итак, по сложившейся традиции, ответы на письменные вопросы.

Ответы на записки

И.А.ЕСАУЛОВ:

«Возможен ли текст, существующий в рамках только одной культурной традиции? Если нет, то где критерии адекватности?»

Вот «только одной», на мой взгляд, звучит несколько оценочно. Традиция для меня – это предельно широкое понятие. Отсюда акцент у меня на множественности адекватных интерпретаций.

«На каком уровне в тексте представлены указания на определенную традицию? Возможно ли наличие нескольких традиций или указаний на эти традиции в одном тексте? Если возможно, то как они взаимодействуют?»

Традиция присутствует на всех уровнях. Наличие разных традиций возможно, но каких разных традиций? Я, например, говорил о том, что текст «Пророк» может быть понят в пределах библейско-христианской традиции. Вот разные истоки, но все-таки есть пределы, потому что, скажем, в пределах, условно говоря, либерально-правового понимания свободы текст «Пророка» представляет собой апофеоз несвободы и как бы любование этим апофеозом, потому что исключается личная свобода выбора для субъекта, лирического героя. Он является не субъектом выбора, а объектом выбора. Но в пределах библейско-христианской традиции ситуация осмысливается совершенно противоположным образом: тогда это не рабство, а избранничество, не ограничение свободы, а отсечение своеволия, и т.д. И важно понимать, что традиции бывают глубоко различными. Как бы «по-разному» мы этот текст ни интерпретировали. Так, если система ценностей традиции, в пределах которой возник текст, одна, а критерии интерпретатора – кардинально другие, тогда предмет изменяется до неузнаваемости.

«Традиции адекватности даны, заданы или рождаются…» – тут целая типология… *«…культурной традицией, для культурной традиции, произведением, для произведения, исследователем, для исследователя… Есть ли в чем ловушка границ для исследователя? Границы адекватности для исследователя должны быть чем-то сознательным?..»* – и т.д.

Этими границами я подчеркиваю множественность интерпретаций, а не какое-то ограничение. И для меня, конечно, границы заданы той традицией, в пределах которой создан текст. Но не в пределах сентиментализма, романтизма, пушкинской лирики 20-х годов – не в этих пределах. Имеется в виду «большое время».

И.В.ФОМЕНКО:

Я попробую очень кратко на две записки ответить; они очень разные.

«Что такое форма? Это то, что покрывает собой механизм смыслообразования, или она в него включается? Не становится ли тогда форма в подчиненное положение?»

Я думаю, что проще всего ответить на этот вопрос так (потому что это огромный вопрос): в одном из махачкалинских старых сборников я прочел статью А.Ф. Лосева о форме и содержании, где он писал, что форма как – это условная линия, локализующая предмет в пространстве. Если я перед вами поставил стул, то условная линия, локализующая этот стул, и есть его форма. А сам предмет – это содержание.

Что касается литературоведческого понимания формы и содержания, я могу сослаться на статью Кожинова и Гачева о содержательности форм, где речь шла о том, что никак форму от содержания, как бы мы ни хотели, отделить нельзя, поэтому «покрывать» она никак не может. Э.Г. Герштейн, исследуя

«Героя нашего времени», заметила удивительную правку у Лермонтова: рассказывая о том, как, соскочив с коляски, Печорин снял «грязные перчатки», Лермонтов зачеркнул слово «грязные» и написал сверху: «запачканные». Это относительные синонимы; но если Печорин снимает грязные перчатки, то он ехал в грязных перчатках, и тогда это уже не Печорин; а вот когда он снимает запачканные перчатки – он их запачкал в дороге. Так над чем работает Лермонтов: над формой или содержанием?

Я вообще предпочитаю обходиться понятиями «сообщение» и «смысл». Мне автор посылает некое сообщение, которое я читаю, актуализируя эти самые смыслы. Так проще, потому что мне не нужны дополнительные трудности с формой и содержанием, элементами формы, элементами содержания, ссылками на Гегеля…

«Если смысл – это то, что рождается в процессе восприятия и анализа того или иного стихотворения, не возникает ли тут проблема подмены индивидуального мира автора субъективным представлением о нем исследователя?»

Я думаю, что на этот вопрос можно ответить достаточно четко. Дело в том, что в субъективный, я уверен в этом, мир автора мне все равно не попасть, потому что это мир «другого». Впрочем, если даже я в него попаду, то как я об этом узнаю? Поэтому речь идет не о том, чтобы мне попасть в субъективный мир автора, а в том, чтоб мне попасть в границы адекватной интерпретации. Если я в них попадаю, все в порядке. Условия, при которых я в них могу попасть, были изложены предшествующим докладчиком.

В.В.ФЕДОРОВ:

У меня вопрос один: *«Человек может при чтении художественного произведения, употребив все свои человеческие возможности, стать причастным поэтическому миру. А есть ли еще у человека где-нибудь возможность такой причастности? Или человек тайным образом причастен поэтическому миру?»*

В этом небольшом высказывании слово «поэтический мир» употребляется, по-видимому, в двух разных смыслах. «Поэтический мир» – это мир, которому мы становимся причастны, когда читаем художественное произведение; для этого, естественно, есть одни и только одни, именно человеческие способы; других, естественно, нет. Другое дело, когда слово «поэтический мир» употребляется, по-видимому, в расширенном смысле слова, – в таком случае становится возможной ситуация, когда человек становится причастным каким-то другим способом, кроме как чтение художественного произведения. Таких способов (хотя они, безусловно, все человеческие) множество. Когда мы разговариваем, мы воображаем себя в героя нашего высказывания и поэтому уже становимся причастны к этому, так сказать, поэтическому миру. Когда мы видим сны, мы являемся авторами этого сновидения и воображаем себя в героев нашего сна. Когда мы просто думаем, когда мы просто вопрошаем – любая ситуация, в какой человеку приходится воображать, воображать себя в кого-то, – это есть форма причастности к большому поэтическому миру.

В.И.Тюпа. Не теряя времени, переходим к дискуссии, и я, пользуясь тем же приемом, который уже применил в прошлый раз, – а то так и не дадут сказать. А очень хочется отреагировать на доклады, которые сейчас были прочитаны.

Обсуждение

В.И.ТЮПА. Что касается доклада Владимира Викторовича [Федорова], то все знают, что когда он говорит и думает, это всегда крайне интересно. Но, на мой взгляд, он отвечал на вопрос (дословно): «Зачем исследовать авторское бытие?», а я считаю, что вопрос «Зачем анализировать художественный текст?» – это другой вопрос. Ибо, на мой взгляд, собственно текст (нельзя сказать, что это инобытие автора) принадлежит языку, автору и читателю в равной степени.

Что касается доклада Игоря Владимировича [Фоменко], то я разделяю все, что он говорил, за исключением отрицательного ответа на вопрос, может ли анализ отделять шедевр от серости. Я убежден, что может, хотя это и трудно. Уже кто-то поминал в этой аудитории, что у Лермонтова есть немало плохих стихов. У Есенина тоже. Доказать это анализом – можно, приходилось, но это крайне трудно. При анализе мы включаем презумпцию предельной упорядоченности, предельной осмысленности текста, и когда она начинает не срабатывать, всегда возникает застенчивость: а вдруг я чего-то не понимаю? И то, что мне кажется неупорядоченным, как бы излишним и т.д., – вдруг я не сумел это упорядочить?.. Все-таки мне представляется неотменимой мысль Канта о том, что, в отличие от науки и ремесла, в искусстве настоящий художник от подражателя и ученика отделяется непроходимой пропастью и, как он говорил, негениальной поэзии не должно быть. Я думаю, что негениальную поэзию не нужно анализировать.

И, наконец, я абсолютно разделяю смысл и пафос доклада Ивана Александровича [Есаулова], за маленьким исключением: я бы не придавал такого принципиального значения словам «традиция» и «катарсис» – из-за широты этих терминов.

Мне кажется, в ответе на вопрос, ЧТО мы анализируем, возможна и даже, наверное, хороша некоторая плюралистичность. В ответе на вопрос, КАК мы анализируем, – точно, что хороша плюралистичность, и большая. А вот в вопросе ЗАЧЕМ (может быть, я ошибаюсь) мне хочется прийти все-таки к некой, достаточно ригористической однозначности.

Маленький пример. Я довольно часто работаю со школьниками, старшеклассниками, и довольно часто предлагаю такое задание: они получают стихотворение Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла…» и предварительный, черновой вариант этого стихотворения – «Все тихо: на Кавказ идет ночная мгла…», в котором не 8, а 12 строк. Я предлагаю сначала определить, что чистовик, что черновик, а потом попытаться объяснить, почему чистовик лучше черновика. То, что в большинстве своем школьники не знают достаточно хорошо эти стихотворения, чтобы безошибочно сказать, что

черновик, что чистовик, – меня это не огорчает, что поделаешь. Меня огорчает то, что обычно большинство считают чистовиком более длинный вариант, думая, наверное, что сначала написал только 8 строк, а раз в другом 12 – значит, дописал. И путем анализа приходится выявлять, зачем нужно было переделать две первые строки и совсем отбросить четыре последние, которые сами по себе как будто ничуть не хуже – такие же пушкинские. Я, естественно, не буду говорить про все, нет времени, но, в частности, есть такая тонкость, которая является результатом анализа, и я готов с уверенностью говорить, что Пушкин про это не знал: первых четырех строках наиболее частотные ударные гласные «а» и наиболее частотные согласные – «м», «л» и четыре «г», что достаточно много для такого звука. Звуки слова «МГЛА» сгущены в первом четверостишии, являя такую поэтическую анаграмму. Во втором четверостишии ударных «а» нет, доминируют ударные «о», а согласные «м», «л», «г» сходят до одного-двух. То есть - «печаль моя светла». Перед светом моей печали внешняя мгла отступает – и даже в области звуков. А в третьем четверостишии они снова появляются. В принципе, это крайне мешает смыслу – даже и поэтому.

К чему я веду? Это мой взгляд, смысл литературоведческого анализа (ЗАЧЕМ это делается?), конечно, нельзя определять по отношению к каждому отдельному произведению. Но вообще – зачем существует и культивируется такая деятельность? Я считаю, вот для чего: для сохранения культуры художественного восприятия. В обществе, в окружающем нас контексте жизни, в живой культуре и т.д. Может быть, мы с Ириной Александровной Балашовой про одно и то же думаем, но для меня неприемлема, может быть, форма, к которой она прибегла, сказав, что нужно показать образ на ладони. Я уверен, что образ читатель должен сам воссоздать; я не должен ему показывать образ на ладони. Я должен – в педагогических целях – показать чудо целостности. Вот этот маленький примерчик – пример чуда целостности художественного целого. Без занятий анализом, пусть по-разному отвечая на вопрос КАК и ЧТО, мы рискуем утратить в окружающих нас людях, попросту говоря, читательский вкус, эстетический вкус, и тогда уже все остальные занятия литературой останутся ни к чему.

С.Н.БРОЙТМАН. Мне очень понравилось то, что говорил Игорь Владимирович [Фоменко] о том, что мы начинаем работать над текстом потому, что нам это просто приятно. Это нам интересно и приятно. И если этого нет, то, наверное, все дальнейшее, действительно, не имеет смысла. Но, мне кажется, Игорь Владимирович стал развивать другую мысль, а эту немножко недоговорил. Я постараюсь, может быть, договорить то, что, мне казалось, есть в его выступлении, но как бы не было развернуто.

Конечно, мы начинаем с этого, но в какой-то момент мы переживаем то, что выражено в стихотворении Пастернака: «О, знал бы я, что так бывает, когда пускался на дебют, что строчки с кровью убивают, нахлынут горлом и убьют!» То есть в какой-то момент мы понимаем, что мы занялись делом не только приятным, но и крайне опасным, и крайне ответственным. И, по существу

говоря, мы взяли на себя ответственность ответить автору. Ведь автор на это рассчитывает. И когда Пушкин пишет стихотворение «Эхо» и говорит о том, что «свой отклик в воздухе пустом родишь ты вдруг», а заканчивает: «Тебе ж нет отзыва», – то, по существу говоря, литературовед берет на себя огромную ответственность ответить поэту от лица тех других людей, которые ему по каким-то другим причинам не отвечают. И вот это стремление ответить, наверное, тоже включается в вопрос ЗАЧЕМ.

И несколько слов хочу сказать о докладе Владимира Викторовича [Федорова]. Я очень рад, что верно понял то, что сказал Владимир Викторович и не приписал ему того, что он не говорил. Мне очень многое в докладе было интересно, и прежде всего мне было интересно то, что Владимир Викторович считает, что задача исследования – получить представление о той сфере, которая способна осуществить это бытие, будем ли мы называть это бытием автора или эстетическим бытием. Действительно, и я вот в своем докладе все время ходил около, но не мог хорошо это выразить, что мы действительно в этом случае встречаемся с неким совершенно новым и качественно иным бытием, чем все другие. И то, что нам удается благодаря изучению, анализу приблизиться к этому бытию, это очень важно.

Но вот есть у меня момент некоторого несогласия. Владимир Викторович считает, что у Бахтина между автором и героем нет посредника. Мне всегда казалось, что он есть и что отличие концепции Бахтина от обычных коммуникативных концепций состоит в том, что у него, во-первых, герой – это не объект, а субъект, и, во-вторых, что с автором и героем любой диалог немыслим, если нет «третьего» – третьего участника диалога. Вот этот третий участник диалога и есть посредник между автором и героем.

Что еще? То, что герой – это недолжное бытие автора. Это утверждение могло бы быть корректным в определенных рамках и в определенной традиции. Ну, предположим, если мы имеем дело с риторическим автором, то герой по отношению к нему будет, действительно, превращенной формой и недолжным, может быть, в каких-то случаях, бытием. Но это отношение работает не на всем протяжении истории литературы. Например, в античной литературе: Гомер и Ахиллес; Ахиллес не может быть трактован как неполноценная форма бытия Гомера, потому что у Гомера иерархически герой стоит выше автора, вопреки привычным нам отношениям. Вот здесь не работает эта концепция. Наверное, нужно наметить границы, в каких сферах это действительно так, а в каких сферах это не так.

Ну и вообще, думать, что отношения между автором и героем – иерархические отношения, тоже не совсем адекватно всей истории литературы, потому что, как известно, иерархическими эти отношения являются в твердых жанрах, в традиционных жанрах, но в романе они уже не иерархические, они уже какие-то иные.

С.В.МЕДОВНИКОВ. Очень интересные примеры приводились сегодня.

Валерий Игоревич [Тюпа] привел интересный пример, как в школе молодые люди посвящаются в понимание стихов, в лабораторию поэта. Но все-

таки у меня осталось некоторое смущение… Вот мы сегодня говорили о том, что есть поэты третьего ряда, второго, первого, потом бездна, непроходимая и непросматриваемая, и потом Пушкин. Ну, примерно так. И вот, эта бездна как бы легко преодолевается объяснением скопления некоторого количества гласных и согласных в хороших местах, и с точки зрения кропотливой работы с текстом, с точки зрения честности и скрупулезности работы, это все правильно и замечательно. Но таким образом школьник начинает думать, что вот пушкинский гений можно так легко на пальцах объяснить с помощью частотности, повторяемости некоторых гласных и согласных. И это все? И школьник уйдет, и всю жизнь будет думать: вот он, Пушкин, а я-то думал… Ни в коем случае не хочу подвергнуть сомнению метод, который применил уважаемый Валерий Игоревич [Тюпа]. Наверное, все мы прибегаем к такому методу с разной долей успеха. Но как же тут быть? По-моему, вопрос не праздный. По крайней мере, не праздный.

Шла речь о том, что анализ – это уничтожение стереотипов; это из доклада Игоря Владимировича [Фоменко]. Давайте приведем обратный пример. Когда-то известный литературовед В.В.Ермилов написал монографию о драматургии Чехова, и там он воссоздал «Вишневый сад»: три пресловутых поколения (дворяне разорившиеся, предприниматели энергичные и революционная молодежь). С тех пор 20 млн. школьников и 750 тыс. учителей (цифры условные) 30 лет повторяли эту схему. Выходит, когда мы делаем анализ, мы не только расширяем поле смысла, но мы можем и жестко ограничивать его. Это как бы оборотная сторона анализа.

Сегодня часто звучал такой термин, такое категориальное словообразование: прошу прощения, механизмы смыслообразования. Очень, по-моему, дурно звучащий термин… Ну Бог с ним, не в этом дело… Но неужели, опять-таки, мы способны постичь и так просто назвать механизмом гениальное движение пушкинской или гетевской, или дантовской мысли?

Здесь встает, по-моему, более общий вопрос об отношении литературы и литературоведения. Что для нас литература? Объект поклонения? Божественная данность? Материал для наших личных амбиций? Или великое национальное наследие, которое требует от нас не только умелости, мастерства, энергичности, но и еще каких-то качеств? Мне этот вопрос тоже кажется непраздным.

И вот еще, Игорь Владимирович [Фоменко] привел пример – «Несжатая полоса». Что означает этот клин неубранных колосьев? Несчастье этого крестьянина и то, что он болен, и некому помочь?.. Или это просто забота о неубранном хлебе?.. Или наоборот, эта несжатая полоса свидетельствует об огромных успехах сельского хозяйства в России середины XIX в.? – миллионы гектаров сжаты, остался только один клин неубранного хлеба на фоне огромной убранности… Всякое понимание имеет смысл… Вы меня простите, Игорь Владимирович, я боюсь быть назойливым, но вы сказали: смысл – это все, что возникает у нас во время чтения. Но возникает столько всего, и где эта граница между заложенным смыслом, если он вообще заложен, что еще не доказано, и

теми нашими мыслями, которые возникают по поводу. Об этом мы говорили, но – где критерий допустимости?

Когда какую-то пьесу ставят на театре, то начинаются споры: Чехов это или не Чехов? Но границы есть. Когда одна из сестер, Наташа, которую играет Марина Неелова, сначала кричит на няньку, потом выговаривает Ольгу, что эту няньку убрать нужно, бросает тарелку об пол, потом Ольга начинает тоже бросать посуду… Вот это уже за границами чеховской интеллигенции.

М.М.ГИРШМАН. По-моему, сегодняшнее наше заседание увеличивает объем базового согласия. Мне кажется, что по крайней мере один ответ на вопрос ЗАЧЕМ как-то не вызывает у нас сомнений: это озабоченность культурой чтения, культурой читательского восприятия, - так же точно, как и то, о чем достаточно четко и ясно говорил Игорь Владимирович [Фоменко].

У Ромена Роллана есть такая (ядовитая, конечно) фразочка по поводу того, кто вообще может быть литературоведом: вообще я признаю право за некоторыми изучать литературу, но только за теми, у кого потребность знать полностью убила потребность быть. Я надеюсь, что мое выступление окажется полемичным по отношению к этой мысли Ромена Роллана, но то, что мы анализируем затем, чтобы что-то узнать и одновременно прояснить область своего незнания и сделать это незнание чуть более осознанным, чем оно было до этого момента, – это тоже, наверное, некоторая область согласия или, по крайней мере, поле некоторой общей профессиональной устремленности.

Аналогично – мы анализируем, чтобы понимать, и, отдавая себе отчет о границах между знанием и пониманием, мы и здесь стремимся установить и область возможного согласия, и область тех самых границ или границы, о которых хорошо говорил Иван Андреевич [Есаулов].

Для меня здесь главный вопрос, который я уже начал задавать: в этой самой установке на духовное согласие в определенных границах, в определенных сферах адекватности есть радикальное сомнение по поводу опасности разделить людей на спасенных и погибших, на причастных к множественности адекватных истолкований и к другой множественности толкований неадекватных. Во всяком случае, с этим, мне кажется, вступает в некоторое противоречие фундаментальная диалогическая установка, которая вообще-то, в принципе, если развивать идею диалога, как я ее понимаю, внутри себя содержит установку как раз на то, что общение необходимо с другим, причем радикально другим. Поэтому, конечно, Иван Андреевич [Есаулов] был прав, когда он говорил, что когда один говорит, что смысла нет, а другой говорит, что смысл есть, то какой между ними диалог? Я рискну сказать, что, по крайней мере, тот, который говорит «смысл есть», одновременно обращает это к тому, который говорит, что смысла нет, и предполагает его существование. И в этом отношении, конечно, чрезвычайно опасен (и здесь я вполне согласен) принцип «пересекайте границы, преодолевайте рвы», который звучит в разных деконструктивистских и постконструктивистских вариациях, который содержит в себе опасность смешения, опасность того, что мы

превратим всё в некую аморфную смесь и потеряем ценностные ориентиры. Этого, конечно, не надо делать, но я думаю, что есть все-таки другая возможность – есть возможность сохранять, по крайней мере, допущение обращенности именно к радикально другому, и в любом случае самой главной проблемой в нашем деле в этом самом ЗАЧЕМ оказывается стремление к тому, чтобы как раз в ситуации реального общения оказались адекватные и неадекватные интерпретации. Они не могут быть смешаны друг с другом, так же как и не могут быть отделены друг от друга непроходимой пропастью… Вернее, они и так отделены непроходимой пропастью. Так разве достаточно, если мы просто это констатируем? И пропасть эта действительно имеет тенденцию увеличиваться. Так неужели нам достаточно, если мы это констатируем, не вернее ли здесь установка на то, чтобы попытаться осуществить то, что фактически так или иначе, по-моему, находится и осуществляется в нашем ЧТО, где как раз, в общем-то, осуществляется именно соединение во многом несоединимого, так что адекватность-неадекватность – это не только противостояния разных целых, но и противоречие единой целостности.

Тут еще для меня один важный момент. Может быть, я потому и пытаюсь с этим полемизировать, что очень хорошо это понимаю как внутреннюю проблему и сам готов это утверждать. Но чем больше я это утверждаю, тем более актуальным мне кажется понять, что адекватная и неадекватная интерпретация – это мое внутреннее противоречие. У каждого из нас, каждый раз, когда мы работаем реально, с текстом, – мы его анализируем и начинаем интерпретировать, – мы неизбежно, по-моему, попадаем в ситуацию, когда мы явно чувствуем, что где-то нас ведет, где-то мы идем, и потом, когда читаешь это написанное, то в этих местах особенно отчетливо начинаешь чувствовать, где ты попал во что-то, где действительно, может быть, какое-то мгновение, совпадение состоялось, а где ты пошел таким своим путем, адекватность которого становится проблемной.

С другой стороны, неадекватная интерпретация Толстого «Душечки», о чем говорил Валерий Игоревич [Тюпа], – конечно, может считаться таковой, тем более, что это интерпретация без анализа, писательская… Но я спрашиваю себя и говорю: для анализа и интерпретации «Душечки» эта интерпретация Толстого оказалась полезной? Ну хотя бы для того, чтобы Валерий Игоревич написал о ней в своей книжке про Чехова, и не только он. То есть фактически Толстой это писал с диалогической установкой, внутренней, и мы на это отвечаем, и в этом отношении мы должны быть благодарны Толстому и не просто помещать его в сферу неадекватных интерпретаций, а каким-то образом осознавать обогащение и сферы адекватности.

И здесь, я думаю, что этот вопрос переводит из сферы «анализирую, чтобы понимать», в некоторую сферу, сопряженную с тем, чтобы «быть». Я в этом отношении не вполне с Валерием Игоревичем [Тюпой] согласен, когда он говорит, что то, что говорил Владимир Викторович [Федоров], это, братцы, о другом: это творческое бытие, а мы анализируем текст. Ну, отчасти мы уже на первом заседании об этом говорили, хотя, опять-таки, логику разграничения я

очень хорошо понимаю, хотел бы на ней дальше и настаивать, но именно на том, чтобы здесь сохранялась связь и поэтому вопрос, проекцией *чего* является текст и *что* текст осуществляет, неминуемо приводит нас, по-моему, к утверждению: мы анализируем, чтобы «быть».

Я хотел бы в примере, который здесь возник, показать это сопряжение. Игорь Владимирович [Фоменко] привел очень для меня близкий, просто дорогой пример с пушкинской строчкой «И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь», и сказал, что, кроме всего, совершено поразительно: общеродовое понятие «жизнь» оказывается среди более конкретизирующих его видовых. Игорь Владимирович [Фоменко] говорит об этом как о некоторой несомненной, непроблемной вещи – как о том, что можно утверждать как нечто несомненно существующее. Потом сделал доклад Владимир Викторович [Федоров] и сказал тоже о некоторых истинах, для него собственно несомненных: что жизнь – это, в общем-то, ни в коем случае не всеобъединяющая и даже не должная форма существования человека в полноте его осуществления, что только преодоление этой жизненной формы и восхождение к какой-то принципиально иной форме, которая позволит вернуться в «потерянный рай» и снова, так сказать, стать Словом-Человечеством, – только она может считаться должной. И говорю я, что я эти строчки Пушкина считаю принципиально неподдающимися никакому внутреннему расчленению, на то, где здесь более род, а где здесь вид и что здесь более исчерпывающее, а что здесь менее исчерпывающее. Я утверждаю, что это предельное воплощение этого самого «чудного мгновения», где «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» - совершенно синонимичные имена этого единого, преодолевающего и отдельно взятую жизнь, и отдельно взятую смерть, уже не «чудного мгновенья», а живущего в нем бытия человеческого, в его идеальной полноте. Причем что замечательно – это сочетание предстает у Пушкина в двух разных видах: когда смерть, когда минус-присутствие («без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» – где в центре стоит «без слез»), и когда полнота присутствует: «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» – «жизнь» оказывается в центре. С этой точки зрения я бы этот центр «жизнь» понимал как принципиальное сопряжение многих и разных целых, не сводимых ни на телесную форму, ни на физический космос, ни на Слово. И я бы понимал, с этой точки зрения, одно из оснований того, ЗАЧЕМ мы анализируем как действительное стремление каким-то образом прояснить причастность каждого из нас вот к этой самой полноте.

Дальше возникает опять некоторое расхождение: я не вполне соглашаюсь, не вполне принимаю эсхатологическую идею возвращения, возвратного движения к «потерянному раю». Мне представляется, что эта самая жизнь как единство множественных целых существует принципиально в промежутке между, увы, потерянным и едва ли возвращающимся каким-либо образом «раем», и ежеминутно грозящим нам в каждое мгновение «адом», но пока, какое-то мгновение, сохраняется это некое «между», сохраняется и

возможность в ней того, о чем Валерий Игоревич [Тюпа] сказал как о сверхзадаче: показать «чудо целостности».

Причем сначала он поспорил с Ириной Александровной [Балашовой], сказал, что образ на ладони – это как-то не совсем его устраивает; сказал, что лучше показать «чудо целостности». Между тем, для меня здесь опять проблема, потому что я боюсь, что это чудо нельзя показать. Оно может только *произойти*. И если возникает некоторая ситуация внутренней причастности – и участия, и причастности – это вселяет надежду.

Я думаю, что одно из базовых условий для этого «чуда» - последовательное утверждение вектора взаимообращенности – и даже по отношению к тем, кто оказывается вроде бы за чертой адекватности, потому что Иван Андреевич [Есаулов] замечательно сказал – они тогда обречены на одиночество монолога. Но фундаментальной установкой диалога является внутреннее неприятие такого одиночества и стремление понять, что это одиночество всегда внутри себя содержит установку на общение.

И еще: я не вполне согласен с тем, что гениальная поэзия должна быть предметом анализа, а что касается поэтов второй и третьей степени и, тем более, графоманства, то это должно быть предметом обличения. У меня есть все время ощущение, что здесь существует некоторая взаимоперетекающая связь, и пишущие, по-разному пишущие, разного качества пишущие, оказываются так или иначе нужны для того, чтобы создавалась некоторая культурная почва. Поэтому и здесь, мне кажется, чрезвычайно важна некоторая принципиально дифференцирующая установка, которая осознает существование гениальных произведений не в отрыве от остального массива, а в связи с ним. И в ситуации этого самого ЗАЧЕМ, когда мы говорим о культуре, для меня, например, реализация этого принципа также и предполагает как бы некоторую осторожность в окончательном суде и, главное, некоторую презумпцию в понимании необходимости существования разных форм творческого осуществления в действительности, по отношению к которому суд может быть произнесен только историей, а в данный конкретный момент каждому из нас, по-моему, очень важно пытаться производить, насколько это возможно, реальную дифференциацию существующих произведений в их разном нахождении и в их разном качестве, давая, по возможности, им соответствующие имена, не позволяющие их смешивать друг с другом.

В.И.Тюпа. Кто еще хотел бы высказаться? Или силы экономятся для завтра, для итоговой дискуссии? Тогда осталось дать слово докладчикам. Я позволю себе перед ними 2-3 минуты еще произнести несколько слов. Ну, разумеется, для того, чтобы ответить на реплику по поводу моего пушкинского примера. Ясное дело, что к этому не сводится «чудо целостности», это только маленький момент, который я мог привести. Разумеется, нужен большой анализ.

В.И.ТЮПА. Мне хочется сказать, что все-таки есть или, может быть, должен быть в анализе некий эпицентр, вокруг которого он строится. Вот Игорь Владимирович [Фоменко] в одной из реплик своих заговорил об этой проблеме: как описать явление адекватным языком? Я вполне согласен с такой постановкой вопроса, но не в том смысле, что каждое произведение искусства уникально, и поэтому нужно искать к каждому произведению искусства отдельный язык – отдельную сковороду для отдельного блина. Все помнят эту формулу Пришвина – но это для художника, а для ученого, для аналитика, по-моему, это не так. Кто-то уже спрашивал: зачем создавать еще одно произведение по поводу уже существующего произведения? Необходимо искать адекватный язык по отношению к такому явлению, как произведение искусства. И непременно, так или иначе, мы упираемся в очерчивание границ художественного – специфики искусства в области духовной культуры. Для меня она концентрируется вот в чем: о чем бы ни говорилось в произведении искусства, настоящее произведение искусства всегда говорит о способе присутствия человеческого Я в мире, о неком модусе экзистенции. Всегда. Так или иначе. То или иное. И вот анализ должен добраться до вот этого – до идентификации, до установления границ способа присутствия Я в мире, которое явлено в произведении искусства. Про это никакая наука сказать не может. Психология говорит: Я – это центр всех психических актов, а про Я она уже ничего не может сказать. Вот когда наблюдения над текстом направлены в сторону этого эпицентра, это, на мой взгляд, всегда значимо, продуктивно, полезно и важно для этой самой культуры художественного восприятия, потому что, конечно, смешно, если подсчетом гласных и согласных мне удастся преодолеть дистанцию по отношению к Пушкину. Нет, разумеется, предполагалось не это, а выявление того «чуда», «явленности», некоего модуса присутствия человеческого Я в мире.

И.А.ЕСАУЛОВ. Хотя времени как будто еще есть немножко, но злоупотреблять этим временем я не собираюсь. И других к тому призываю.

Я просто хотел обратить внимание… (сейчас произнесу некорректную формулу)… Может быть, не все это заметили, что, скажем, пожелание Валерия Игоревича [Тюпы] и Михаила Моисеевича [Гиршмана] по поводу границ диаметрально противоположны.

В.И.Тюпа. Диалогически.

И.А.Есаулов. Конечно, диалогически, диалектически, я здесь могу тоже многое сказать. Но а вот если быть некорректным – диаметрально противоположны. Валерий Игоревич сказал о ригоризме и о том, что, в принципе, здесь, за этим расширением, существует некоторая опасность – и далее очень убедительно рассказывает, какая именно опасность ждет именно в расширении. Михаилу Моисеевичу жалко погибших, я понимаю… *(Оживление в зале)*. Но как же быть мне политически корректным к таким двум противоположным пожеланиям? Я не вижу другого способа, как указать на эти две позиции и как-то обозначить все-таки средний путь, если называть вещи своими именами.

И еще несколько слов. Сначала по следам реплик Валерия Игоревича. Конечно, понятия «традиция» и «катарсис» я несколько переосмысливаю, но, мне кажется, не я первый. «Катарсис» - не более широкий термин, нежели «смысл» и другие термины. Для меня понятие «спектр» более уместно, чем, скажем, понятие «сектор», потому что оно акцентирует именно «разноцветность», существенное отличие друг от друга различных толкований. Для меня это актуальное поле свободы, причем не только моей, индивидуальной свободы интерпретации (тогда зачем мне границы?), а как раз для свободы другого «ты», который может интерпретировать текст иначе, чем я, и испытывать катарсис иначе, чем я, но я оставляю за этим другим эту свободу.

Что касается суждения Михаила Моисеевича – относительно общения с радикально другим, - я полагаю, что не стремление к «идеальному» прочтению, а признание «спектра адекватности» и создает возможность диалога с радикально другим, но нужно отдавать себе отчет, что не всякий радикально другой желает общения. Не всякий семиотически другой или деконструктивистски другой желает такого общения. Нужно оставить за другим и право на гедонизм, на одиночество – это его свобода. Нельзя насильственно кого-то спасать – это абсолютно неплодотворная позиция.

Что касается вообще метафорики «спасения» и «погибели», то я не являюсь тем субъектом, который уполномочен решать эти вопросы. Я только хочу сказать, что моя собственная интерпретация, как бы я ни был уверен или не уверен (как очень тонко сказал Михаил Моисеевич) в ее адекватности, как раз не является единственным путем к этому «спасению». Я предлагаю, даже настаиваю, на других путях, именно поэтому употребляю слово «спектр», а не «сектор». Но, Михаил Моисеевич, если границы между адекватностью и неадекватностью нет, то нет и литературоведения как науки.

В.В.ФЕДОРОВ. Вот есть у нас такой народный пушкинист, представитель народного пушкиноведения Валентин Семенович Непомнящий. В книге «Поэзия и судьба» у него есть глава, в которой «человек из толпы» задает ему вопрос относительно строчки «И милость к падшим призывал». И далее Непомнящий говорит о том, что он как-то сумбурно, с пятого на десятое, начал пересказывать свою статью, которую только что опубликовал.

Вот я сам себе задаю вопрос: как может получиться, что Пушкина, который известен своей точностью, этот человек из толпы не понял, а такое сумбурное объяснение… нет, из описания не следует, что он что-то понял, но до него стало что-то доходить: и лицо посветлело, и прочее… Я объясняю это себе тем, что Пушкин, действительно, субъект бытия, а Непомнящий интерпретирует, или понимает, это бытие. Вот его понимание этого бытия, сообщенное этому человеку из толпы, и может быть понятно, может доходить… Я думаю, это достаточно представительный пример того, что нужно отличать бытие и его понимание.

Бахтин в своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности» говорит о том, что некоторые у нас умудряются даже спорить с героем, но как

можно спорить с бытием? Здесь он утверждает, что автор – это совершенно новое бытийное образование. Правда, Бахтин это говорит по другому поводу. Но, тем не менее, это выражение можно применить и здесь: это новое бытийное образование, и новизна его состоит в том, что оно не может быть зафиксировано прямо. Когда мы говорим «автор», «герой», уже само слово нам нечто представляет. Когда мы говорим: «автор "Евгения Онегина"», мы можем себе представить Пушкина, например, или вообще какую-то фигуру, какое-то тело, но, между прочим, автор, в отличие от Пушкина как биографического человека, существует как внутренняя форма Онегина, и эта величина непредставима. Но слово «автор» как бы нас вынуждает нечто представлять. И с этой провокацией слова нужно, по-видимому, считаться – и не поддаваться соблазну первого движения.

Гомер, конечно, с точки зрения той иерархии, которая существовала в Древней Греции, конечно, ниже Ахиллеса, ниже Агамемнона и прочих… Но, скажем, кто из актеров может похвастаться интеллектом Гамлета? Ну кто? Михаил Чехов или Высоцкий? Я думаю, никто. Но, тем не менее, в онтологическом отношении все они, все исполнители Гамлета, выше Гамлета. Так же, как и Гомер выше героя своего высказывания. И здесь такие характеристики, как «умный», «глупый» и проч., теряют свою актуальность и утрачивают свой авторитет. Речь идет не о жизненных характеристиках, а эстетических. И мне кажется, мы до сих пор еще не очень оценили Бахтина, когда он говорил, что эстетическое бытие – это не жизненное, а стало быть, не моральное и не познавательное. Он как бы восстал против своего учителя, когда тот говорил, что есть две вещи, которые примиряют его с миром – небо над головой и категорический императив во мне. Бахтин осмелился этот нравственный императив отнести к сфере жизни и признать, что есть нечто выше.

В.И.Тюпа. Спасибо, Владимир Викторович. Ну вот, видите, дорогие коллеги, я же еще в эпиграфе сказал, что плохой конец заранее отброшен. Уже кое-что начинает проясняться. Если то, о чем мы говорили, - зона, - стало понятно, как нужно анализировать произведение: чтобы быть сталкером, а не вертухаем. До завтра!

М.М.Гиршман. Сегодня – окончание, а завтра – завершение.

А.А.Кораблев. Я прошу еще минуту внимания. Я не от себя скажу, а от имени Бориса Павловича Иванюка, который в этот момент садится в вагон, чтобы уехать в свой родной город Черновцы. Он оставил нам послание:

Себя еще раз обнаружу
Вокзальным росчерком пера.
Прощайте, братцы! Вам – на ужин,
А мне – домой, увы, пора.

(Аплодисменты).

ИНТЕРЛЮДИЯ

Профессорий. Банкетный зал.
На стене картина: «Филолог, раздирающий пасть Смысла»
(интерпретация И.А.Есаулова).

И.А.Попова-Бондаренко:

МОЙ ДРУГ, ПОЕХАЛИ В ДОНБАСС!

Мой друг, поехали в Донбасс!
Опять зовет октябрь в дорогу.
Утешим душу диалогом —
Он, как душа, трепещет в нас…
Мой друг, поехали в Донбасс!
Бери лошадку под уздцы.
На МПС-овской фелюге
Прибьются москвичи-отцы,
За ними — гордые тверюги,
Тверцы, тверяне и творцы.
Бери лошадку под уздцы!
Еще тебе, дружок, скажу:
Там будут Бройтман и Фоменко,
Потом — ликеры, кофе с пенкой…
Для эпиграмм и куражу
Возьмем Попову с Бондаренкой.
Мой друг, поехали в Донбасс,
Пока еще ты аналитик,
А не духовный паралитик,
Покуда бродят среди нас
Еще вопросы без ответа:
«Что», «как», «зачем» и «почему», —
Покуда можем по уму
Еще ответствовать на это:
Чтоб все по чести, в самый раз…
Мой друг, поехали в Донбасс!

И.А.Попова-Бондаренко:

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ФЕНЯ

Какой в башке стоит угар
От этой вашей стрелки:
Сплошь нефильтрованный базар,
Разборки и пристрелки.

Не знаю, как там ваш студент,
Но я не догоняю –
Конкретно, чисто как доцент,
И просто заявляю.
Поверьте, это не слова
(Не склонна нынче врать я),
Но и на сходняке, братва,
Вы претесь без понятий.
Мне не по кайфу ваш бардак,
Я здесь — как лох в Париже.
Не выслушаешь натощак.
Придется вновь собрать общак
В Твери. Или поближе.

И.А.Попова-Бондаренко:

М.М. ГИРШМАНУ

Дуален? Нет, диалогичен.
Един, но не единоличен,
Для окружающих привычен,
По-родственному тривиален,
Но гениален, гениален!

И.А.Попова-Бондаренко:

В.В. ФЕДОРОВУ

Неправда, что ничто не ново под луной,
Всегда, всегда очарованье ново:
Элины блеск, и прелесть Корзиной,
И грезовская томность Квашиной,
Корреджовская гамма Шестаковой.
Но Федоров красот харит не зрит,
Над ним лишь гендер злую власть имеет,
А он — литературой Володеет
И об пол тяжким тезисом стучит.
Про все-то он на свете знает
И воображает, воображает…

С.В.Медовников:

В.В.ФЕДОРОВУ

Давайте пить большими ведрами –

За Федорова!
За Федорова!
За Федорова!

И.А.Попова-Бондаренко:

В.И. ТЮПЕ

Нет, я не напил*а*ся, а нап*и*лась.
Канканные выделываю па.
Не иступилась я, а истюпилась,
И в этом снова виноват Тюпа.

В.И.Тюпа:

Духовной жаждою томим,
В Донецк я осенью явился,
И шестикрылый серафим
Мене побачив — і скривився.

И.А.Попова-Бондаренко:

В.И. ТЮПЕ

«Пусть голова моя тупа» (Сан Саныч Кораблев)
«Ее мне обострит Тюпа» (Сан Саныч Кораблев)
А я сижу, ни ме, ни бе (И.А.Попова-Б.)
І думки жодної нема (Це знов П.-Б. І.А.)
Мечта угасла, сникла прыть,
Лишь трын-трава да сныть,
Доки сей клятий серафим
До мене не злетить.

С.В.Медовников:

С.Н.БРОЙТМАНУ

Смотрите в корень, землю ройте,
Смотрите в сторону заката.
Но если Бройтман, если Бройтман –
Тушите свет скорей, ребята.

И.А.Попова-Бондаренко:

А.В. ДОМАЩЕНКЕ

Я пред Домащенкой робею:

Ему подвластна алетейя,
Анализ, эпос и меон…
И лишь в себе не властен он.

И.А.Попова-Бондаренко:

В.Б. ЧУПАСОВУ

Какая чудная погода
Стоит в такое время года.
Поверить трудно и понять,
Что и у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И «сцену в сцене» представлять.

И.А.Попова-Бондаренко:

И.А. ЕСАУЛОВУ

Среди формулировок гула,
Где слов уже не разобрать,
И я, и я, как Есаулов,
За то, чтобы согласовать.
Но вновь молю о снисхожденье:
Дай испытать в последний раз
Неадекватного прочтенья
Катартактический экстаз!
Мой дискурс на систему тянет,
В нем жизнь и смысл, души огонь.
Не засти солнца, москвитянин,
И чертежей моих не тронь!

С.В.Медовников:

Я жил в избе, потом и в сакле,
Потом я жил за тонкой стенкой.
Я жил и ждал: когда иссякнет
Попова эта Бондаренко?

И.А.Попова-Бондаренко:

С.В. МЕДОВНИКОВУ
В ОТВЕТ НА ПАСКВИЛЬ

Конечно, я совсем иссякла,

Нет сил читать, писать нет силы,
Но даже под руиной сакли
Я чем-то тихим просочилась.

С.В.Медовников:

Итак, сначала было слово.
Потом – морской пейзаж
        и девушка с веслом.
Потом, потом была Попова.
О боже, как ее несло!

Аноним:

Не ЧТО, а КТО – вот где собака.
КАК и ЗАЧЕМ – напрасно гавкали.

И.А.Попова-Бондаренко:

КРИТИКУ,
СТИХОТВОРЕНИЮ,
РОЩЕ
И ПОЭТУ

Бывает так: в какое-то мгновенье,
Октябрьской милостью осыпанная вся,
Сияет роща, как стихотворенье,
О, как ты хороша, душа моя!
У нас с тобой — почти одна забота:
До срока от стыдобы не сгореть.
Осенний ветр, твой критик криворотый,
Чтоб разглядеть, спешит тебя раздеть.
Что было таинством, становится проклятьем:
Амурьи гнездышки, и кущи, где Эрот
Нас пригвождал к любовному распятью…
Паренье чувств — и грешной страсти пот.
Моя душа с твоей душой сближается,
Меж ними нету разницы уже…
Но роща, как Годива, обнажается,
А стою пред Вами в неглиже.

ИТОГОВАЯ ДИСКУССИЯ

М.М.Гиршман. Дорогие коллеги! Дорогие друзья! Мы начинаем наше заключительное заседание. Проблема эпиграфа возникает. С одной стороны, эпиграф был уже вчера, относящийся к сегодняшнему заседанию, но если нужно специально для сегодняшнего, я подумал, может, пригодится вариация классического эпиграфа к классическому произведению: «In my beginning is my end» - с переменой мест: «In my end is my beginning». Если такой эпиграф предложить для начала – и, соответственно, начать общую дискуссию.

У нас в структуре этого семинара оставалось достаточно много времени для дискуссии после каждого семинара, и каждая такая дискуссия каким-то образом взаимодействовала с предшествующими, поэтому можно сказать, что дискуссия продолжается. Вместе с тем сейчас есть возможность сказать что-то обобщенное.

Вообще, у нас есть традиция, что обычно общую дискуссию начинает Станислав Васильевич Медовников…

С.В.МЕДОВНИКОВ. Древние египтяне особое значение придавали числу 3, а древние греки… А впрочем *(взглянув на А.В.Домащенко)*, помолчим о древних греках.

Так вот, треугольник и вообще тройственность стали основательной вещественностью и каким-то нервом всего нашего интересного собрания. И наш тройственный союз удачно объединил в наших общих границах тверскую основательность, московскую широту и дальновидность и донецкий энтузиазм и изобретательную точность. Вот все эти разнородные и разноплановые качества очень счастливо дополняют друг друга, образуя треугольник, который может стать основанием и нашего дальнейшего союза, и, возможно, каких-то новых органических объединений, новых трудов, новых направлений.

Как-то невольно видится итоговость нашего нынешнего собрания, потому что все-таки, если вспомнить отдаленные времена, для некоторых из здесь собравшихся вполне легендарные и почти неправдоподобные, то за эти десятилетия, действительно, я не боюсь это сказать, родился и возрос, и укрепился в своем качестве действительно уникальный союз и какая-то общая школа, общее направление, где разность начал и отдаленность нашего происхождения не только не разваливают нашу общность, но, напротив того, укрепляют ее и делают уникальной, единственной и, по-моему, всем нам очень дорогой.

Уже вчера приходилось говорить по разным поводам, и, главным образом, это не я говорил, и не мы, а наши дорогие гости, что возникла какая-то особенная теплота, особенная человеческая общность, понимание такого уровня, за которым и на конец которого начинается любовь. Не в смысле эроса, и даже не в смысле филии, а в смысле агапе.

Мы этим дорожим. Но не будем гордиться. Все время об этом говорить и восхищаться друг другом – этот этап уже прошел. А нужно подумать о том, что делать в дальнейшем, о каком-то общем совместном шаге, который бы закрепил наши завоевания и сделал нашу собственность еще более твердой.

Что касается докладов и всего хода семинара, то, с одной стороны, - высокая общность и просто необыкновенное понимание и схватывание на лету всего, что говорится. Это понимание сказалось не только в каких-то общих категориях, общих словах, но и в каких-то жестах, в таких неисчислимо малых и исчезающе ничтожных черточках, на которых и строится все самое прочное. Но, с другой стороны, мне показалось, что в некоторых частях нашего трехдневного диалога почувствовалась некоторая усталость, исчерпанность подходов, тем, повторений пройденного, и тридцать лет – это такой срок, который как бы начинает завершать некий процесс (скажем, театр существует 20 лет, кафедра – никто не знает сколько, но все равно приходит срок…). Например, я очень почувствовал необходимость в обновлении, в порождении новых идей, новых импульсов, новых продвижений и новых изобретений. Чтобы двигаться, нужно все время что-то изобретать, а чтобы, опять-таки, продвигаться, нужно потерять равновесие. А мы, как мне кажется, находимся сейчас в состоянии счастливого равновесия, какой-то достигнутой полноты. Но эту полноту нужно делать ущербной, чтобы как-то ее нарушить и двигаться дальше.

Ответили ли мы на вопросы? Да, ответили, частично, поскольку на эти вопросы до конца ответить нельзя никогда. С одной стороны, мы упрочили наши позиции, а с другой – особенно в некоторых докладах – были заявлены новые возможности и новый взгляд на вещи. Я не буду называть имен, но мне кажется, что наметилась некоторая интрига… Ну, не то чтобы противоборство, но разные фланги, разные начала – эта некоторая не трещина, а противоположность отдельных наших исследователей может только способствовать усилению нашего интеллектуального потенциала и дальнейшему продвижению.

Японский поэт Акутагава сказал: «У меня нет принципов, у меня есть нервы». Принципов у нас достаточно; может быть, немножко не хватает живого нерва всем нашим действиям.

В.А.СОБОЛЬ. В этой аудитории три дня был праздник. Мне понравились все доклады. Реплики были четкими, остроумными. Вопросы были колкими, неожиданными, провоцировали на перспективные ответы и дарили надежду будущих встреч…

А.А.КОРАБЛЕВ. Был момент, когда мне стало казаться, что наша затея проваливается: так хорошо и структурно задуманный семинар превращается в обычную конференцию. Но потом постепенно, направляя друг друга, мы стали мыслить семинарно, т.е. сосредоточенно, даже где-то медитативно, и положение стало исправляться.

Поскольку проблема анализа сама по себе погранична, то, по-видимому, был особый смысл в том, что теоретические доклады чередовались с аналитическими. Был особый смак в том, что наши заседания напоминали бутерброды, где между абстрактными кусками хлеба находилась вполне конкретная котлета.

И теперь, завершая семинар, хотелось бы, чтобы мы хотя бы попытались осмыслить и обобщить прозвучавшие здесь варианты ответов на вопросы ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ.

Первое представление о том, что такое анализ, мы получили еще в детстве, когда пробовали разбирать, то есть анализировать, игрушки. Тогда все было ясно и очень просто: (1) разбирать надо то, что разбирается, (2) разбирать надо так, чтобы не сломать игрушку, (3) разбирать надо затем, чтобы знать, как она устроена. И чем больше игрушек нам приходилось разбирать, тем очевиднее становилось, что основополагающие принципы анализа не зависят от того, какую именно игрушку мы разбираем, детскую железную дорогу или, скажем, роман «Анна Каренина».

Итак, уже в детстве мы заметили, что анализируемую игрушку можно сломать, если мы пытаемся разделить ее не так, как она разделяется, а как нам, любопытствующим, захотелось. В таких случаях мы тоже получаем некоторое знание, но ценой деконструкции этого предмета. Стало быть, чтобы наши споры о сущности и предмете анализа не уходили в дурную бесконечность, желательно сразу разграничить две стратегии анализа: анализ-разбор, т.е. конструктивный анализ, который предполагается самим предметом, или, как его описал А.В.Домащенко, анализ-распускание, анализ-освобождение; а если вспомнить, что слово «текст» означает «ткань», тогда эта метафора становится еще нагляднее; и анализ-ломка, т.е. деконструктивный анализ, который не предусмотрен предметом и является для него полной неожиданностью. В первом случае содержание, форма и цель анализа задаются самим предметом; во втором случае – анализируется что угодно, как угодно и зачем угодно. Поэтому, строго говоря, лишь в первом случае анализ служит пониманию; во втором же случае он вполне довольствуется познанием. А поскольку конструктивный анализ произведения всецело предопределен своим предметом и тем самым является его неотъемлемой составляющей, подобно тому, как в состав произведения мы включаем предустановленную позицию читателя, то такой анализ может быть назван также художественным.

Художественный – значит адекватный, поскольку художественность, какой бы она ни была, это всегда форма адекватности – адекватности того эстетического бытия, о котором говорил В.В.Федоров. Художественный анализ – значит восполняющий художественное целое. Если мы согласны, что художественность произведения – это целостность, динамичность и системность, то этими же свойствами должен обладать и художественный анализ, эти свойства и будут его критериями.

Во-первых, он должен быть целостным, т.е. не уничтожать, не искажать, не подменять свой предмет, т.е. быть всецело подчиненным постигаемому и объединяющему смыслу произведения. Во-вторых, он должен быть органичным, т.е. естественной, необходимой, неотделимой составляющей анализируемого объекта. Наконец, в-третьих, он должен быть структурным, или системным, т.е. выявлять действительные структурные отношения предмета, линии сочленения, соответствия и т.д., которые имеют функциональное значение и выражают концептуальность мысли.

Перечисленные аспекты художественного анализа (о них очень четко говорил И.А.Есаулов) – они же аспекты художественного произведения, и являются предпосылками аналитических ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ.

Если мы намерены анализировать произведение художественно, т.е., если воспользоваться образом из выступления В.Б.Чупасова, т.е. во время художественного представления находиться в зале, а не бегать за кулисы, или, как писал Поль Верлен, считать шаги богини, тогда действительно важен для аналитика вопрос: где я? (его повторила Э.М.Свенцицкая.) Действительно, важно занять именно ту позицию, то место в зале, которое предустановлено произведением. Это позиция, с которой произведение открывается не только как текст, но и как мир, т.е. в двух перспективах (о них говорил В.И.Тюпа): в горизонтальной (текстовой) и вертикальной (разноуровневой). Обе перспективы – это линии преодолеваемой дискретности. Их восприятие двояко, или, можно сказать, двуполушарно: мы одновременно и фиксируем эту дискретность, эту граничность, и ее преодолеваем, т.е. наша аналитическая, левополушарная работа нашего сознания неотделима от синтетической, интерпретирующей, собирающей, правополушарной, если, конечно, с нашей головой все в порядке. И чтобы понять эту аналитическую работу (здесь мы можем согласиться с П.А.Корзиной: неважно, что мы анализируем, Пушкина или Дурову; хотя не менее важно различать Пушкина и Дурову, на что обратила внимание Л.П.Квашина; правда, едва ли возможно произвести это различие с помощью анализа; во всяком случае, это чрезвычайно трудно, – о чем говорили В.И.Тюпа и И.В.Фоменко).

Итак, уточним: анализируя некоторое целое, мы различаем, из чего, из каких частей состоит это целое, а также соотносим, сопоставляем эти части. Аналитическая процедура, иначе говоря, сводится к выяснению различий и повторений, как писал об этом Жиль Делез, или, как писал Гегель, тождеств и противоречий. Закономерности, которые при этом обнаруживаются, и составляют логику смысла, или код сообщения, или, как называет это И.В.Фоменко, механизм смыслообразования, или, как предпочитает это называть С.Н.Бройтман, язык.

Возвращаясь к нашему спору с А.В.Домащенко, я хотел бы сделать уточнение. Определение границ, т.е. анализ, – необходимое условие для передачи и получения информации. Это знает каждый, кому приходилось иметь дело с «искусственным интеллектом» – компьютером, моделью человеческого мозга: некорректно поставленную задачу машина не поймет и не выполнит. Другое дело, что человеческое существо (об этом нам говорил В.В.Федоров) лишь отчасти является природным существом и лишь в этой, природной части может быть уподоблен машине. Стало быть, помимо непосредственной цели анализа (определение границ), необходимо должна соприсутствовать и другая цель – определение пределов анализа, т.е. уяснение аналитической компетенции. Анализ, который можно было бы назвать художественным, знает свои пределы и, подобно дантовскому Вергилию, смиренно и почтительно останавливается у этих пределов, за которыми простирается иная, недоступная расчленяющему сознанию область, – это

царство целостности, или, как замечательно выразился В.И.Тюпа, «чудо целостности». И здесь (в этом я солидарен с А.В.Домащенко), действительно возникает и необходимость, и потребность в принципиально иных формах постижения, здесь нужна не «наука», а «любовь», именно фило-логия, в точном, древнегреческом значении этого слова.

И здесь же я не могу не согласиться с М.М.Гиршманом, что онтологический и метафизический аспекты гуманитарного знания должны характеризоваться не оценочно, а диалогически, как взаимообращенные и взаимовосполняющие стратегии. И по этой же причине оправданными и необходимыми следует признать и все разновидности деконструкции – сломанные игрушки нас тоже кое-чему учат.

И.А.БАЛАШОВА. Я отчасти неожиданно для себя в этот момент подняла руку… Я хочу сказать по поводу ЧТО и дискуссионности, которая возникла относительно того, эстетическое качество мы выбираем или что-то другое.

Вы, наверное, все знаете работы очень интересного исследователя Юрия Николаевича Чумакова. Прекрасный исследователь. Я читаю его работу о «Евгении Онегине», значительная часть ее посвящена самому роману. Прекрасно, замечательно; он тонкий стилист, многое ему понятно. А вторая часть работы посвящена тому, как этот роман трансформировался в тех или иных своих свойствах в литературе второго, третьего и т.д. рядов. Я читаю – и так мне становится скучно. Понятно, исследовательский интерес, но что это – продолжение традиции? Действительное развитие эстетических свойств? Вообще, это была живая жизнь традиции пушкинского романа или нечто другое? Это, конечно, нечто другое. А живая жизнь – это в нескольких строках Ахматовой по поводу воздушной громады: вот она, где живая традиция. Не знаю; конечно, исследователь волен выбирать сам, что ему исследовать, но я думаю, что вдохновляет на исследование, конечно, само произведение своими особыми свойствами. Это по поводу ЧТО.

Теперь по поводу КАК. Много ли у нас сейчас пишется теоретиками серьезных работ по методологии и методике? Я задаю этот вопрос, потому что у историков пишется довольно мало. Вот несколько лет назад вышла работа «Филология как наука и творчество» Т. Мальчуковой. В одной из статей она ставит вопрос о том, какие методы анализа сегодня перспективны. Она приводит 4 метода: сравнительно-исторический, рецептивная эстетика, феноменологический подход и анализ литературного произведения. И я вот теперь думаю, после нашего семинара: а существует ли анализ литературного произведения как самостоятельная методика или метод?

Чего мне не хватало на семинаре – выхода на уровень методологии. Хотя в нескольких сообщениях он присутствовал и был ясен. Мне совершенно ясно, кто среди участников семинара ярко выраженный идеалист, – это сейчас совсем не бранно, слава Богу, и мы все внимательно слушали эти два доклада донецкие, завершающие первый день и третий.

Недавно я вдруг обнаружила с удивлением (а может быть, это закономерность?), что активно опять м а р к с у ю т. Т.е. возвращаются к тому,

что вообще надоело. Маркович пишет: психологическая усталость наступила, надо вернуться к этому понятию, оно не утратило своей ценности и значимости, нужно внести туда какие-то новые параметры. Так вот, с точки зрения методологии, надо, наверное, более отчетливо определяться.

О чем еще я думаю в связи с методикой и методологией: очень явственно, – для меня, во всяком случае, – что целостный анализ – это, мне кажется, аспектуализация, очень значительная и интересная. Для себя я это определяю как перевод на современный язык отдельных сегментов того, что было заявлено эстетикой романтизма в начале XIX века. Я с интересом читаю Шеллинга и думаю: боже мой, да это ж Шеллинг дает Гиршману повод рассуждать о целостности!

Второй аспект – синтезирование… Вот я слушаю Самсона Наумовича [Бройтмана] и думаю о том, сколько интересного у него появилось в связи с тем, мифопоэтика дает ему совершенно новые такие возможности, которых у Веселовского не было.

Теперь по поводу того, что все время меня цепляет – и в прошлый приезд в Донецк, и в этот: чрезмерная интеллектуальность. Когда студентка встает и спрашивает: «Какой мы ищем смысл?» Да не ищем мы смысл! «Поэзия должна быть глуповата». Нечто другое в произведении. Природный ум – да, но это природный ум, который предполагает некоторое объединение рационального и чувственного. Поэтому говорить о смысле – это значит понятийно опрощать нашу предельно тонкую субстанцию, с которой мы работаем.

По этому поводу любопытное замечание я услышала в Керчи, на берегу моря, в свободном состоянии, в полете, прогуливались мы с Татьяной Георгиевной [Мальчуковой], она мне сказала: «Они хотят своим умом заменить культуру». Все. Уже дальше ничего не нужно было говорить.

А по поводу культуры я вспомнила тогда у Лосева где-то: о грубости техники культуры. Я еще подумала: техника – груба, действительно, но – культура? А потом подумала: да и культура груба. В конце концов, совсем не грубо только искусство, и еще религия, но не в форме церкви, а религиозность вообще… Тарковский говорил: «Поверишь в Бога – станешь художником». Но это Бог не какой-то определенной религии, а религиозность как качество художественной мысли, как та полнота, которая вообще в религии присутствует. Потому что что такое Бог, Христос и дальнейшая конкретизация? Это вообще, с моей точки зрения, и, наверное, это надо проговорить, – это человечество зафиксировало тот прекрасный и единственный момент (он долго длился, но, вообще говоря, все спрессовывается и со временем это можно как момент ощутить) – процесс сделания шага от природы к своему интеллектуальному состоянию, к состоянию, которое мы развиваем, и доразвивали уже до того, что надо возвращаться назад, к природе. Это совершенно естественное и действительно идеальное состояние, в котором когда-то человек задержался, и позднейшее человечество это зафиксировало. Этого не надо бояться; об этом надо говорить, но говорить умно, правильно, в эстетических данностях, не сводя к церковности.

С.Н.БРОЙТМАН. Я хочу только одну реплику сказать по поводу очень интересного сообщения Александра Александровича [Кораблева]. Я особенно с ним согласен, когда он разделяет эти два типа анализа… И вот предпочтительность первого типа анализа для меня так же, как и для него, абсолютно бесспорна, но то, как он обозначил этот тип анализа («художественный») – вот этот момент вызывает у меня возражение. Мне кажется, что есть достаточно старое и почтенное понятие Веселовского, которое мне кажется точнее, чем «художественное». Художественный анализ для меня связывается с совершенной необязательностью, с разговором о том, о сем, и вообще ни о чем. И вообще, я думаю, что то, к чему стремится исследователь, должно быть доказательным. Поэтому я бы не стал называть анализ художественным.

В.И.Тюпа. А если по-бахтински: эстетический анализ?

С.Н.Бройтман. Не знаю, если честно сказать. Мне это не совсем нравится.

И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО. Это тоже частная реплика. Мне кажется, она вызрела в недрах нашего трехдневного семинара. И, может быть, это будет повод поговорить в будущем. Вот когда сейчас выступил господин Бройтман, мне стало понятно, что не могу молчать.

Мы должны как-то определиться с проблемой художественности, целостности, эстетического начала в процессе анализа. Есть два термина, два определения – российское и украинское. Они взаимодополняют друг друга и в чем-то противоречат. По-русски: «литературоведение»; по-украински: «літературознавство». Так «знание» или «ведение»? Магия, колдовство – или геометрическая точность, верность руки и прочее? Между 'ведением' и 'знанием' надо провести какие-то уточнения.

М.М.ГИРШМАН. Больше нет желающих выступить? Тогда я позволю себе сказать несколько заключительных слов.

В первую очередь я хотел бы констатировать, что завершение уже есть. Потому что, собираясь сюда и надеясь, что это состоится, и радуясь тому, что это состоялось, ни в коем случае никто не надеялся, что мы получим однозначные ответы на заданные вопросы. Но вместе с тем у нас была надежда на такое движение мысли, показателем которого в первую очередь должны быть возникающие новые вопросы. Поскольку в выступлениях сегодня вопросов, по-моему, было больше, чем констатаций имеющихся ответов, я думаю, с этой точки зрения, мы можем считать, что некоторый результат есть и направление движения есть.

Но естественно при этом желание все-таки подвести некоторые итоги. Эти итоги сразу же были и предложены, и вместе с тем тут же оспорены: художественный или эстетический? знание или ведение (или, может быть, видение?) Вот эта множественность ответов – это, по-видимому, и есть состояние того самого неравновесия, о плодотворности которого говорил Станислав Васильевич [Медовников]. И поскольку мы в такой неравновесной ситуации живем, то уж если какое-то микроравновесие на минуту достигается,

так это – «чудное мгновение». Но вместе с тем совершенно ясно, что внутреннее напряжение поиска сохраняется, и это самое главное.

Видимо, важны и те проясняющиеся критерии, в свете которых наша реальная и безусловно существенная множественность может как-то развиваться и находиться в союзе один с другим. И здесь, мне кажется, есть еще одна общность, раскрывающаяся в ходе наших дискуссий: понимание того, что ориентация на классические вершины и литературы, и литературоведения – это залог надежды и перспективы плодотворного существования и развития.

Я убежден, что в свете Моцарта проясняется необходимость и незаменимость любого скрипача, очень плохо играющего на скрипке. Я убежден, что в свете Пушкина проясняется необходимость и незаменимость поэтов второго, третьего, четвертого, пятого, шестого и т.д. ряда и их значение в культуре. И с этой точки зрения, имея в виду не только персонально имя, а вполне символический смысл, пока и в России, и в Украине «Пушкин длится, метелям не задуть свечу». Но чтобы он длился, по-видимому, нужно, чтобы каждый из нас, живых, на этом месте находящихся, не прекращал стараний и «не убирал ладони со лба».

И тогда можно надеяться на то, что альтернатива Розенштока-Хюсси – «мы найдем либо общий язык, либо общую погибель» – может быть разрешена, но не логически, а онтологически и экзистенциально, в смысле реального существования третьего, который должен быть в этой альтернативе, – третьего, который действительно, осознавая эту альтернативу, ищет и утверждает возможность ее разрешения в себе и собою и сохраняет надежду на существование общего языка человечества, при не только разрешении и допущении, а необходимости и требовании фундаментальной множественности этих языков, равнодостойности и единственности каждого из них.

Я думаю, что наш семинар дает такую надежду, особенно если иметь в виду уже существующую перспективу продолжения – и в виде намеченных планов; в частности, я сообщаю: мы договорились о следующем шаге и попытке написания каждым из участников семинара и тем, кто хочет в нем активно участвовать, анализа стихотворения Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» – такого анализа, в котором бы продемонстрировалось – ЧТО, КАК и ЗАЧЕМ я анализирую. Мы надеемся, что такая книжка появится; мы надеемся, что такая книжка будет материалом для нового семинара и для нового обсуждения.

Еще раз спасибо всем участникам семинара. Спасибо большой аудитории. Если начинал я семинар огромной благодарностью гостям (надеюсь, вы понимаете, насколько она сохраняется и развивается, и увеличивается), то закончить я хочу благодарностью, как это ни странно, хозяевам – той особенно части хозяев, которая не столько организовывала семинар, сколько участвовала в нем как аудитория и создавала ту почву, то бытие, которое, действительно, чревато живым смыслом…

По сложившейся традиции, последние наши конференции завершаются не прозой, а стихами. Со вчерашнего позднего вечера у меня в голове постоянно пульсирует и повторяется одно стихотворение Ахматовой, которое я очень

люблю, и уже когда оно появилось, я вдруг подумал, что оно имеет отношение и к тому, что, как и зачем мы анализируем, и даже, может быть, к теории события.

Женский голос как ветер несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего на лету ни коснется –
Всё становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг серебрит
И загадочным одеяньем
Небывалых шелков шелестит.
И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

Разрешите мне на этой оптимистической ноте и надежде на взлет объявить нашу работу завершенной. Спасибо всем. *(Бурные аплодисменты)*.

Опубликовано:
Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Контакты и контексты. – Вып.4. – Горловка, 2006.